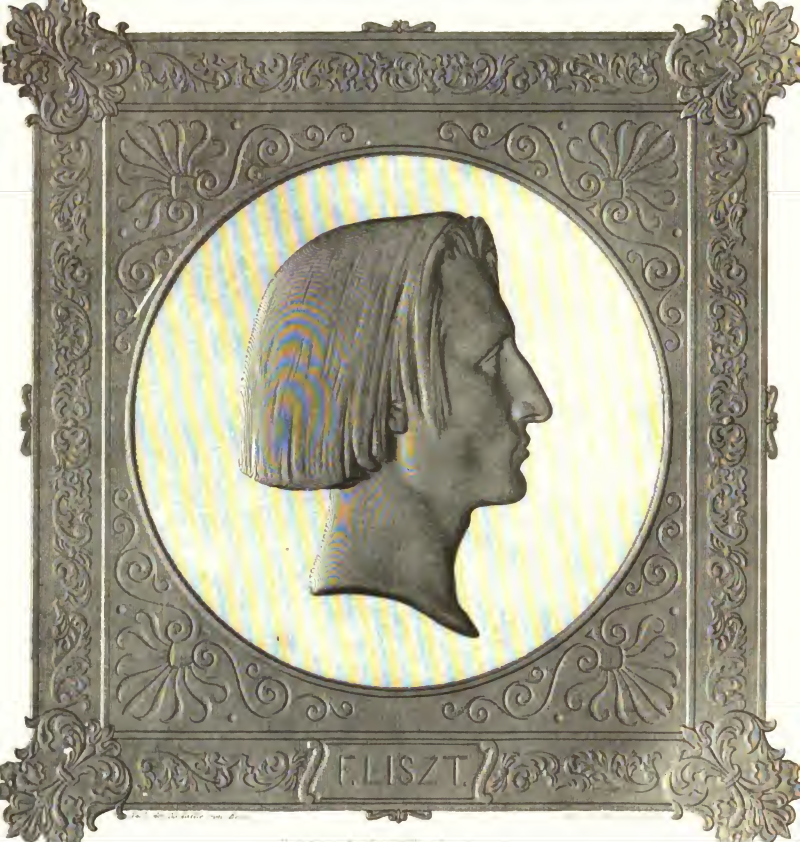



# Allgemeine musikalische Zeitung



# ALLGEMEINE

# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

FÜNF UND VIERZIGSTER JAHRGANG.

Mit dem Portrait von

**Franz Liszt.**

LEIPZIG,

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

1843.

PRINTED IN THE NETHERLANDS



*Reprint*

AMSTERDAM
N. Israel - Frits A. M. Knuf
MCMLXVI

# INHALT

des

**fünfundvierzigsten Jahrganges**

der

# *allgemeinen musikalischen Zeitung*

**vom Jahre 1843.**

## *I. Theoretische und historische Aufsätze.*



## *II. Nekrolog.*



## *III. Recensionen.*

### 1. Schriften über Musik.

merkungen und Beispielen vermehrt von S. Sechter, erstem Organisten der k. k. Hofkapelle in Wien. S. 627.
Morlacchi, Catalogo delle Opere musicale del celebre Maestro. S. 857.
Picchianti, Luigi, Notizia sulla vita e sulle opere di Luigi Cherubini. S. 423.
Raymond, J., Essai de simplification musicographique. S. 857.
Romano, G., Notazione stenographica musicale. S. 857.
Rossini a Bellini, Risposta ad uno scritto publicato a Palermo. S. 858.
Seidel, Johann Julius, Die Orgel und ihr Bau. S. 291.
Systems and Singing Mastres: an analitical comment upon the Wilhem Systems, as taught in England, by J. Barnett, author of the opera The Mountain Sylph etc. S. 422.
Töpfer, J. G., Die Orgel, Zweck und Beschaffenheit ihrer Theile, Gesetze ihrer Construction; von dem Orgelbau-Accorde u. s. w. Ein Handbuch für alle Orgelfreunde, insbesondere für Baubehörden u. s. w., mit einer Kupferplatte und eingedruckten Zeichnungen. S. 353.
Vitale, Pietro, Manuscript: Lib. I. Delle fallaci misure degli intervalli armonici de' suoni secondo la dottrina di alcuni moderni. Lib. II. Correzioni degli intervalli armonici de' suoni nell' uso dell'odierna musica. Lib. III. Della investigazione de' veraci intervalli armonici de' suoni, tutti del sistema de'Greci in tutt'i generi e negli otto modi di Boezio. S. 423.

## 2. Musik.

### A. Gesang.

#### a) Kirche.

Heydenreich, Christian, Der 130. Psalm im Style früherer Zeit für Gesangstimmen componirt und Ihrer königl. Hoheit der Frau Kronprinzessin von Baiern gewidmet. S. 582.
Marcello's Psalmen mit deutscher Uebersetzung bearbeitet und instrumentirt von P. Lindpaintner. Part. u. Cl.-A. S. 939.
Mercadante, Saverio, Le sette ultime parole di nostro Signore sulla croce. S. 425.
Paccini, Messa da Requiem a 4 Voci reali. S. 843.

#### b) Oper.

Adam, A., die eiserne Hand, oder: Eine heimliche Heirath; komische Oper in 3 Acten nach dem Französischen der Herren Scribe und Leuven von H. Börnstein. Vollst. Clavierauszug. Mainz, bei Schotts Söhnen. S. 381.
— Der König von Yvetot, Oper in 3 Acten. Vollst. Clavierauszug. S. 861.
Auber, D. E. F., Der Herzog von Olonne, komische Oper in 3 Acten, nach dem Französischen der Herren Scribe und Saintine für die deutsche Bühne bearbeitet von H. Börnstein. Vollständiger Clavierauszug. S. 241.
— La Part du diable. Vollst. Clavierauszug. S. 861.
Lortzing, A., Der Wildschütz oder die Stimme der Natur, komische Oper in 3 Acten. Vollst. Clavierauszug von F. L. Schuberth. S. 527.
Marschner, Dr. H., Festspiel zur Feier der Vermählung des Kronprinzen von Hannover und der Prinzessin Marie von Altenburg; gedichtet von A. C. v. Waterford-Perglass. Vollst. Clavierauszug. S. 676.

#### c) Concert-Lieder und Gesänge.

Lenz, Die Prager Musikanten-Braut von W. Müller, mit Begl. des Pianoforte, einer Violina (2 Hörnern, 2 Violoncelles ad lib.). Op. 32. S. 83.



#### d) Kammer.

##### α) Mehrstimmige Lieder und Gesänge.

Enkhausen, Religiöse Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 59. S. 761.
Kalliwoda, J. W., Sechs Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 114. S. 694.
Kücken, F., Vier Lieder für vierstimmigen Männerchor. Op. 36. S. 149.
— Die sanften Tage, für Sopran, Tenor und Bass, mit Männerchor ad lib. S. 860.
Lenz, Vierstimmige Männerchöre. Op. 31. S. 84.
Liszt, Fr., Das deutsche Vaterland, Volkslied von E. M. Arndt, für 4stimmigen Männergesang mit Begl. des grossen Orchesters. Clavierauszug. S. 711.
Löwe, Dr. C., Heilig, heimlich! Gedicht von F. W. Gubitz, für Sopran und Tenor, mit Begleitung des Pianof. Op. 91. S. 648.
— Gesang der Geister über den Wassern, Goethesche Ode, für 4 Solostimmen: Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit Begl. des Pianof. Op. 88. S. 169.
Mendelssohn-Bartholdy, F., 6 vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 3. Heft. S. 789.
Methfessel, Albert, Das deutsche Lied („Was tönt durch Wald und Au?") für Solostimmen und Chor, mit Begl. des Pianof., gedichtet und in Musik gesetzt von Albert Methfessel. Op. 109. S. 708.
Panseron, Aug., Solfeggien für zwei Stimmen (Frauen- oder Männerstimmen), eingeführt in den königl. französischen Conservatorien der Musik u. s. w. 4 Hefte. S. 406.
Reichel, Ad., Duetten für Sopran und Tenor. Op. 6. S. 42.
Rietz, Julius, Altdeutscher Schlachtgesang, einstimmig für Männerchor mit Orchester. Op. 12. (Clavierauszug.) S. 678.
Schneider, Fr., Herzlieder für 4 Männerstimmen. Op. 59. S. 761.
Spohr, Louis, 6 vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Erste Sammlung. Op. 120. S. 709.
Zöllner, C., 10 Lieder und Gesänge für Männerstimmen in 2 Heften. S. 692.

##### β) Lieder und Gesänge für eine Singstimme.

Aprile, 36 Solfèges progressifs pour la voix de Soprano. S. 825.
Arnim, Bettina, (Lieder) Dedié à Spontini. S. 103.
Burgmüller, F., L'amour au village, paroles de Mr. Riche. S. 313.
— La chatelaine, paroles de Mr. Riche. S. 313.
Döhler, Th., 6 Melodies italiennes pour une voix avec accompagnement de Piano. Op. 44. S. 312.
Geraldy, 12 Etudes speciales pour voix de Soprano. S. 825.
Gordigiani, J. B., 6 Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. Op. 16. S. 190.
Hiller, Ferd., 6 Gesänge für eine Singstimme, mit deutschem und italienischem Texte (Sei pezzi per Canto), mit Begl. des Pianof. Op. 23. S. 613.
Kittl, 6 Gesänge mit Begl. des Pianof. Op. 23. S. 214.
Lenz, L., 7 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 29. S. 62.
— 3 Gesänge aus Dr. Söltl's episch-lyrischem Gedichte: „Konradin" für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. Op. 30. S. 233.
Löwe, L., Mahomeds Gesang, von Goethe, für eine Tenorstimme mit Begl. des Pianof. S. 313.
— Mein Herz ich will Dich fragen, was ist denn Liebe? Lied aus Halm's „Sohn der Wildniss." Op. 85. S. 313.
Marschner, Dr. H., „Verloren." — „Hinaus in die Welt." — „Der Seemann" u. s. w. für eine tiefe Stimme mit Begl. des Pianof. Op. 123. S. 628.
— Frühlingsliebe von Fr. Rückert, für eine Sopranstimme mit Pianof.-Begl. 2 Hefte. Op. 113. S. 41.
Mendelssohn-Bartholdy, F., 6 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 57. S. 926.
Minoja, 24 leichte Solfeggi für die Altstimme. S. 825.

## B) Instrumentalmusik.

### a) Symphonieen und Ouverturen für Orchester.



### b) Concerte und Solostücke mit Orchesterbegleitung.



### c) Harmonie- und Militairmusik für Orchester.



### d) Kammermusik.

#### α) Für mehrere Instrumente.







#### β) Für ein Instrument.

---

## IV. Correspondenz.







---

## V. Miscellen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Januar. № 1. 1843.



## *Lamennais' Ansichten über die Musik.*

Wohl wird es Manchen befremden, in einer musikalischen Zeitung den Namen eines Mannes zu lesen, welcher auf einem ganz anderen Gebiete als mächtiger Redner seiner Wahrheit aufgetreten und berühmt geworden ist. Abbé Lamennais ward zuerst im Jahr 1808 als theologischer Schriftsteller durch seine Schrift Réflexions sur l'état de l'eglise en France bekannt, und zog bald ein allgemeines Interesse auf sich; denn er trat in Kampf mit der Meinung seiner Kirche, die er zu vertheidigen und zu verherrlichen suchte, und seines Volks, das er von dem alten Glauben losriss. Ueberall erkannte man in ihm den philosophischen Denker, welcher auf selbständig gewähltem Wege vorschritt, oft freilich für diejenigen befremdlich, welche ihn weder in dem Umfang seines Wissens erfassen, noch ihm in die Tiefe der Spekulation, welche nicht selten sich in mystisches Dunkel verlor, folgen konnten. Während er in einer Reihe von Schriften für die Befestigung der Kirche und die Reinigung des religiösen Glaubens und dann über die Grundlagen der Staatslehre mit Lebendigkeit, Kraft und Eleganz sprach, schien sein Antheil am Aesthetischen nur ein geringer zu sein. Allein seine ernstlich gemeinten Studien umfassten das ganze Leben und alle Theile der Philosophie, mithin auch die Aesthetik; Niemand aber wird den ihm eigenen Scharfsinn und das Geistreiche seiner Darstellung leugnen. Wer möchte mithin nicht wissbegierig nach der Ansicht dieses originellen Denkers von der Kunst und namentlich der musikalischen fragen? Auskunft gibt sein neuestes Werk Esquisse d'une philosophie. 3 Vol. 1841, in welchem das 8. Buch von der Kunst, das 9. von der Musik handelt. Wir glauben unsern Lesern durch eine Darlegung dieser Ansicht, wenn auch nur in rhapsodischer Form, eine nicht unwillkommene Gabe darzubringen, ohne eine Kritik derselben beizufügen.

Lamennais geht von der Grundidee der Wahrheit, als der absoluten Idee, aus. Die Aeusserung der Idee des Wahren durch die Erscheinung ist ihm das Schöne, das nur durch die Form, in welcher sich das Wesen ausprägt, bestimmt wird. Die Form aber ist der eigenthümliche Gegenstand der Kunst, nicht blos als die nothwendige immaterielle Form der reinen Ideen, sondern als die unter den Bedingungen der Erscheinung verwirklichte.

So wie Gott in seiner Schöpfung des Schönen das Wahre oder das absolute Wesen in sinnlicher Form erscheinen lässt, so inkarnirt der Mensch in seinen Werken den Typus des Schönen, was stets mit seinen Begriffen von der Welt und von Gott in Verhältniss steht, so dass er im Kunstwerke Gott, die Welt und seine Verhältnisse zu Beiden ausdrückt. Die unter den Bedingungen der Ausdehnung existirenden Formen beruhen auf zwei Elementen, von denen das eine durch Licht auf die äusserliche Existenz, das andere durch den Schall auf die innerliche Form sich bezieht. Da aber das allgemeine Mittel der Aeusserung ursprünglich einig ist, so müssen Licht und Schall ihrer Wesenheit nach identisch sein, dasselbe unter verschiedenen Bedingungen bestehende uranfängliche Prinzip. In der Musik geht die Kunst in das unmittelbare und reelle Gebiet des Lebens über; sie wird der Mensch selbst, wie er unter dem Einflusse des Gefühls, das ihn treibt in Allem eine gewisse ideale Schönheit aufzusuchen, die höchsten Funktionen seiner Natur verrichtet.

Die Wirksamkeit der Musik hat ihren Grund in der Wesenheit des Schalls selbst, indem er die innere Form der Wesen manifestirt und so auf das Innere derer, die diese Aeusserung wahrnehmen, wirkt. Sie ist das Resultat der direkten Einwirkung physischer, physiologischer und moralischer Gesetze auf das innere Prinzip, welches die Natur der Wesen konstituirt. Drei Stufen lassen sich unterscheiden, entsprechend den drei Ordnungen von Gesetzen, die selbst wieder den drei Ordnungen unorganischer, organischer und intelligenter Wesen entsprechen. Die erste Stufe oder die Musik in ihren Beziehungen zu den nicht organisirten Körpern hängt von den rein physischen Gesetzen ab, deren nothwendiger natürlicher Ausdruck die Zahl ist. Wie die Körper unter drei Dimensionen existiren, so kann kein Grundton hervorgebracht werden, ohne eine gleichzeitige dreifache Resonanz, die erste Basis der Akkorde und der Tonleiter, das heisst des regelmässigen Systems der musikalischen Töne. Auf der zweiten Stufe ist die Musik mit physiologischen Gesetzen der Wesen verflochten. Der Schall afficirt die mit Empfindung und Verstand begabten Wesen auf eine gewisse ihrer Natur entsprechende Weise; diese Wesen wirken auf einander durch die Stimme, drücken in einer ihren Fähigkeiten und der Organisation, welche deren passive Bedingung

ist, analogen Sprache ihre Begierden und Leidenschaften aus. Der Rhythmus besonders behauptet auf sie einen mächtigen Einfluss. Diese Wirkungen hängen von gewissen der lebenden Natur entsprechenden speciellen Ursachen ab, deren Gesetze sich nicht durch Zahlen ausdrücken lassen. Eine untheilbare Empfindung lässt sich nämlich nicht durch eine numerische Formel darstellen; sie ist eine Modifikation des sich selbst bewussten Grundwesens, der streng einigen Substanz. Die Musik aber erhebt sich noch höher und wird eigenthümliche Musik des Menschen, der Ausdruck seiner vollständigen Natur.

Es gibt keine Musik ohne erste Basis, Tonalität (Skala) genannt, ein System, das von einem Grundton ausgehend die progressive Generation der abgeleiteten Töne darstellt. Vom philosophischen Standpunkte aus kann man ein solches System im allgemeinen und mathematischen Sinne fassen, da die Einheit der Schöpfung die Einheit ihrer Gesetze und Aeusserungen in sich schliesst. Diese Gesetze aber modificiren sich in Rücksicht auf uns, die wir nur ein Theil des grossen Ganzen sind, nach unserer besondern Beziehung zur Gesammtheit. Da also in Bezug auf uns jedes Tonsystem nothwendig partiell und unvollständig ist, so kann keines die Genauigkeit darbieten, welche der absoluten und universellen Wahrheit entspricht. Das zeigt die verschiedene Bestimmung der Grundtonalität verschiedener Völker. Unserm diatonischen System hangen höchst bedeutende Unvollkommenheiten an, die wir gewohnheitshalber nicht bemerken, doch würde jedes neu erfundene an ähnlichen Missständen leiden.

Ist die Tonalität einmal festgestellt, so umfasst die Tonkunst ein Vierfaches: den Rhythmus, den Ton, die Bewegung, den Ausdruck. Der Rhythmus entspringt aus den Urgesetzen der Bewegung. Daher bilden drei Bedingungen die Wesenheit des Rhythmus: Periodicität; die Zerlegung der Bewegung in Theile, welche ihrer Grundeinheit entsprechen und selber sich in Aliquot-Theile dieser Einheit zerlegen lassen; zwei Tempi, wovon das Eine schwächer, das Andere stärker in jedem dieser Theile ist. Im Bezug auf uns setzt der Rhythmus den Schall voraus, weil jener nur mittels des Schalls wahrgenommen und beurtheilt werden kann.

In Beziehung zur Tonkunst ist der Schall zusammengesetzt: er enthält Klang, der die innere und ständige Form ausdrückt, und Rhythmus, welcher die Form der Bewegung äussert Der Klang setzt daher wesentlich nur einen Ton voraus, welcher der wesentlich einigen innern Form entspricht, während der Rhythmus mehrere aufeinanderfolgende Töne in sich fasst, da die Form der Gesammtbewegung nur durch eine Reihe von partiellen Bewegungen, die nach einem festen Gesetz mit einander verbunden sind, bestimmt wird. Die Arten des Rhythmus aber sind zwei, je nachdem er aus einer numerischen Progression gerader oder ungerader Zahlen hervorgeht, der gezweite und gedritte Rhythmus. Sie lösen sich nie in einander auf, können aber im Kunstwerk sich mischen und auf mannigfaltige Weise kombiniren.

Da in der Welt die Bewegung die Aeusserung des Lebens ausmacht, so drückt der Rhythmus die Modifikationen der lebenden Wesen, deren innern Zustand aus. Jedes Gefühl des Menschen hat seinen besonderen Rhythmus und der Rhythmus allein schon weckt Gefühle in uns. Ihm verdankt die Musik grossentheils ihre Macht.

Der Takt bezeichnet die Verhältnisse des Rhythmus zur Zeit. Dieser schliesst also jenen wesentlich mit in seinen Begriff ein, doch nicht nach der Strenge der Regel unserer neuern Musik, die erst spät hinzukam. Die religiöse Musik, wiewohl gewissermassen taktmässig, kannte diese Regel ursprünglich nicht. Ist der Takt wirksam, vollbringt er zwei Funktionen; er entäussert ein besonderes Element des Rhythmus die Periodicität, und durch seine symmetrische Form trägt er dazu bei, eine der Bedingungen des Schönen zu realisiren, indem er das Gefühl von Ordnung unter einer Gesammtheit von Tönen hervorbringt.

Der durch den Rhythmus bestimmte Effekt hängt endlich auch von der verschiedenen Schnelle der Bewegung ab. Dies hat seinen Grund in den allgemeinen Gesetzen der Natur.

Die drei musikalischen Elemente, der Rhythmus, der Takt und die Bewegung tragen alle zum Ausdruck bei, sind aber der Ausdruck nicht selbst. Der Zweck der Musik beruht in Darstellung des unendlich Schönen, und was sie zu reproduciren trachtet, ist nicht was ist, so wie es ist, sondern der ewige Typus, das ideale Muster der Dinge, das gleichsam hinter diesen verborgen ist. Die Musik also ahmt nicht nach, sie schafft. Durch sie stellt der Mensch seine Ideen von Gott und der Welt, er stellt sich selbst dar in seinen Beziehungen zur höchsten Ursache, in seinen Verhältnissen zu seines Gleichen und zur Natur, indem er nicht die Idee selbst, sondern das mit derselben verknüpfte Gefühl ausspricht. Der Ausdruck also entspringt aus den moralischen Gesetzen, der Intelligenz und der Liebe. Dazu ist ein Vermögen erfordert, verschieden vom Rhythmus, von der Bewegung, vom Takte, doch mit allen dreien in enger Berührung. Es nöthigt uns, verschiedene Ordnungen von Tönen zu denken, entsprechend den verschiedenen Ordnungen der Gefühle, und in jeder dieser Ordnungen zahllose Nüançen, sie mögen aus einer unbestimmten Anzahl einfacher Töne oder aus der Kombination mehrerer Töne hervorgehen. Der Künstler hat dies Vermögen des Ausdrucks in Anwendung zu bringen und muss daher die Fähigkeit besitzen, das Gefühl sich anzueignen, das er ausdrücken will. Geschieht dies, so geht er aus sich in sein Werk über, und zwar unter der Form seiner besondern Art zu empfinden, so dass er, indem er diese ausdrückt, sich selbst ausdrückt. Ein Gleiches gilt von dem, der das musikalische Werk ausführt. Daher finden wir in der Komposition, wie in der Ausführung Etwas, was wir den Accent nennen möchten. Dieser Accent ist der Wiederhall der innern Natur des Künstlers. Sonach aber besteht der Ausdruck aus zwei verbundenen Elementen.

Harmonie und Melodie sind Zweige einer gemeinsamen Wurzel. Die Harmonie lässt die niedrigere Welt und die Verhältnisse der Wesen dieser Welt zu einander anschaulich werden, ist die Stimme derselben. Die

harmonischen Verhältnisse durchdringen sich nicht so, dass daraus eine Einheit, welche einem wirklichen Gedanken entspreche, hervorgeht; sie bilden keinen Sinn, weil sie nicht aus einer intelligenten Natur hervorgehen; sie gründen sich vielmehr auf die physischen Gesetze der Resonanz und hängen von diesen Gesetzen so ab, wie die Verhältnisse der auf den Gesichtssinn bezüglichen äussern Formen den geometrischen Gesetzen unterworfen sind; und diese Ordnungen werden durch die Zahl repräsentirt. Die aus einem ursprünglichen Akkorde erzeugten Reihen der Akkorde entsprechen dann den Verhältnissen, welche die wesentlichen und innern Formen der Dinge mit einander verbinden.

Die Melodie, eine Reihe von bestimmten Tönen, welche einander hervorrufen und sich aneinander knüpfen, wie Worte in der Rede, entspricht dem mit der Idee unzertrennlich verbundenen Gefühl, und drückt es als das Wesen aus, welches, wenn es das unendlich Schöne in seiner Unwandelbarkeit beschaut, sich in Liebe, die sein Leben wird, mit demselben vereinigt und dasselbe sucht, und dasselbe mit Entzücken unter dem geheimnissvollen Schleier seiner irdischen Manifestationen erblickt, und mit einem immer neu erwachenden Sehnen es zu reproduciren trachtet. Nichts von allen dem zeigt sich in der Körperwelt, noch in dem Reiche, das von den rein physiologischen Gesetzen regirt wird.

Die Harmonie ist mit der Melodie verknüpft, wie die Natur mit dem Menschen; sie muss aber der Melodie untergeordnet sein, wie die Natur dem Menschen, gleichwie bei der Malerei die Farbe der Zeichnung.

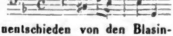
(Beschluss folgt.)

---

## Recensionen.

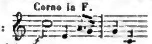
*W. H. Veit:* Concert-Ouverture für grosses Orchester. Op. 17. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Pr. 2 Thlr. 10 Ngr.

Der Komponist, der sich bereits in verschiedenen Gattungen der Musik mit Glück versucht hat, bezeichnet durch das auf dem Titelblatte abgedruckte Motto aus Wieland's „Oberon" die Grundidee seines Werkes; der einfache Sinn desselben ist: „Durch Nacht zum Licht!" Und der Komponist führt uns wirklich diesen Weg. Die nähern Bezeichnungen des Motto, so wie die Momente, wo sie nach der Intention des Komponisten eintreten sollen, wird die Zuhörerschaft schon selbst herausfühlen; zum Theil ergeben sie sich aus der nachstehenden Beleuchtung des Werkes.

Die Bässe beginnen das sehr ausgeführte Andante poco maestoso, das offenbar mehr eine Symphonie als eine Ouverture ankündigt, mit diesem trüben und spannenden Gedanken unisono: 

der eben so düster und unentschieden von den Blasinstrumenten beantwortet wird. Auf eigenthümliche und unerwartete Weise wird nach A moll modulirt, und nun erscheint, nach kurzer Steigerung, das früher auf die Molltonart hindeutende Thema nach einem Trugschlusse,

Corno in F.

so resolvirt:  Klarinette, Oboe und Flöte führen es nach einander, verziert, weiter, während das Quartett, in recht passendem und füllendem Rhythmus, die harmonische Basis bildet. Mit einem neu hinzutretenden, minder heiteren Gedanken, den die Blasinstrumente wechselnd aufnehmen, wird der Satz nach Harmonie und lebhafterem Rhythmus leidenschaftlicher, und steigert sich wirksam nach A dur, in welcher Tonart die Bässe das Thema, kräftig markirt, und eben so von den Violinen beantwortet, aussprechen, während die Blasinstrumente in vollen Akkorden und Rhythmen, wie wir sie früher dem Quartett zugetheilt sahen, dem Satze Kraft und Fülle verleihen. Noch mehr Leben gewinnt dieser Moment durch eine arpeggirende Figur der Violen, die aber zu schwach sind, um durchzudringen, weshalb es wohl wirksamer gewesen wäre, wenn die Violoncelle (statt die Kontrabässe zu unterstützen, die schon durch die Bass-Posaune verstärkt sind) das ihnen so eigenthümliche Arpeggio mit den Violen gemeinschaftlich ausgeführt hätten. Diese kräftige, auf einen Orgelpunkt gebaute Tonsteigerung erkämpft, nachdem noch zuletzt ein kurzer Kanon in der Oktave zwischen Bass und Violine eintrat, siegreich ihr Ziel, um nämlich mit der ganzen Kraft des vollen Orchesters den Hauptgedanken Unisono in D moll auszusprechen, der aber bald, ebenfalls im Unisono, nach *B* sich wendet. Nun beginnt in dieser Tonart ein nicht eben neuer, aber sehr freundlicher, schön instrumentirter Gesang, der vorzüglich da, wo er sich nach D dur wendet, ungemein wohlthuend hervortritt, wobei der glücklich gewählte Triolenrhythmus des Quartetts den Gedanken zugleich sanft und belebend durchdringt. Die Kadenzirung in D dur ist vollständig, und schon scheint das Leben des ganzen Satzes völlig abgeschlossen und pulsirt nur noch in der leise nachschlagenden grossen Terz der Hörner und Klarinetten, als plötzlich die Harmonie sich nach  *Cis* und  *H* wendet, immer mit nachschlagender Quart und Quinte der genannten Instrumente. So sind wir leise und unvermerkt nach Fis dur, und zugleich zum Eintritt des Allegro molto, $^{3}/_{4}$, gelangt, wobei die Hörner und Trompeten den neuen Rhythmus bezeichnen mit nachschlagenden Achteln im Quartett und in den Blasinstrumenten. Referent würde hier jedoch vermieden haben, der ersten Trompete gleich zu Anfange das hohe, spitze *e* zuzutheilen; es scheint der Dämmerung des Eintrittes zu widersprechen, und würde gewiss bei der nahen Steigerung viel wirksamer gewesen sein. — Im zwölften Takte tritt energisch und glänzend das Thema des Allegro ein:



dessen unvollständiger Rhythmus durch Wiederholung der vier letzten Noten durch die Blasinstrumente ergänzt

wird. Nachdem es bei seinem Wiedererscheinen nach dem $^{6}/_{4}$-Accord von *D* geführt ist, tritt bald und unerwartet eine Fermate auf der Dominante ein. Das ganze Orchester hat den Halt auf der Pause; nur die zweite Violine, etwas sonderbar, auf dem *a*, um sogleich wieder auf der Tonika zu kadenziren:



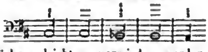
Nachdem nun die Blasinstrumente die Führung des Thema's übernommen, wobei das Quartett nachschlägt, zerspaltet das Letztere den Gedanken auf eine Weise, die etwas an die Beethoven'sche Behandlung erinnert, der sie gern (und namentlich in seiner B dur-Symphonie) benutzte.

Der gut motivirte, ansprechende Mittelsatz gibt an seinem Schlusse Veranlassung, den Hauptgedanken auch in A dur vernehmen zu lassen, nur hätte der geistvolle Komponist eine etwas bedeutendere Schlussformel als diese:



gewiss leicht gefunden.

Der Gedanke des Mittelsatzes dient nur als Uebergang zur Wiedereinführung des erstern Thema's in der Tonika, wobei treffliche, ungesuchte und doch sehr wirksame Fortschreitungen sich hervorthun. Nur da, wo die Bässe nach und nach von *fis* nach *b* herabsteigen, wollte uns eine harmonische Auslassung als Härte erscheinen. Herr Veit modulirt nämlich so:



welche Rückung leicht so vermieden werden könnte:



Der Eintritt des oben skizzirten ersten Thema's wirkt gewiss so günstig, dass wir es dem Komponisten nicht verargen wollen, ihn hier unverändert zu wiederholen; nur hätte jetzt vielleicht die bewusste Fermate, statt von der zweiten Violine abwärts, von der ersten Flöte aufwärts, etwa so:



ausgeführt werden können, zumal da nun die Blasinstrumente die Initiative haben. Der Gang des ausgezeichneten Werkes ist nun aus den vorstehenden Andeutungen, der Form nach, deutlich zu entnehmen. Der Mittelsatz wird auf ähnliche Weise, wie früher nach der Dominante, so hier nach der Tonika geführt, mit schöner, wirkungsvoller Harmonie und manchem schönen, neuen Zuge ausgestattet, wobei der geübte Harmoniker, wie der gewandte Bildner der Instrumentation im vortheilhaften Lichte erscheint. Noch einmal stört uns die oben erwähnte matte Schlussformel, zugleich mit dem vielgebrauchten Sprunge nach der Unterterz, dann aber treten um so günstiger einzelne Anklänge aus dem Mittelsatze in verschiedener Zergliederung und Harmonie hervor, und endlich beginnt, nach einer vollkommenen Kadenz nach der Tonika, die Stretta, die aus Theilen beider Themen gebildet, mit wirksamer Steigerung den kräftigen Schluss des tüchtigen Werkes herbeiführt, das wir als eine wahrhafte Bereicherung der Concertmusik willkommen heissen. Die Ausstattung des Werkes ist schön; die Ausführung bietet durchaus keine Schwierigkeit dar, und so dürfte diese Ouverture auch mittleren Orchestern zu empfehlen sein.

---

*J. W. Kalliwoda:* Ouverture pastorale à grand Orchestre. Oeuv. 108. 8me Ouverture. Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. $2\frac{1}{3}$ Thlr.

Wenn man auch im Allgemeinen schon aus der Bezeichnung: Pastorale, entnehmen kann, was man zu erwarten hat, so ist doch diese anmuthige Gattung der musikalischen Poesie, die Idylle, so vieler Nüançen und Behandlungsarten fähig, dass wir es sehr natürlich finden, wenn geistreiche Komponisten sich von diesem Stoff angezogen fühlen *).

Humor, Gemüthlichkeit und eine nicht gewöhnliche Regsamkeit des Geistes scheinen vorzugsweise die Bedingungen zur Produktion solcher Gebilde. Die Kunst soll hier die Natur nur verschönen, nicht aber in streng abgeschlossnen Formen die Fantasie beschränken und erkälten. Bei aller Heiterkeit, ja Lustigkeit der Szenen muss doch eine gewisse naive Unschuld und Anspruchlosigkeit das Ganze durchwehen.

Der Komponist des vorliegenden Werkes hat die meisten dieser Beziehungen richtig erfasst, und mit Glück und Talent wiedergegeben. — In Gemüthlichkeit und Unschuld eröffnen sich mit dem Allegretto, $^{6}/_{8}$, Adur, die ländlichen Szenen; Heiterkeit und traulicher Verkehr gehen sich in freundlichen Melodien kund. Passende Abwechselung im Rhythmus wie in der Harmonie bewahrt, bei aller Einfachheit, das Ganze vor Monotonie. Die künstlerische Führung der Stimmen erscheint so natürlich (z. B. da, wo die Bässe die Melodie führen, während sich daneben die Violinen in einer belebten Sextolenfigur bewegen, und eine dritte selbständige Melodie in der tiefen Lage der Flöten und Klarinetten sich beiden anschmiegt), dass man gar nicht die dabei angewandte Kunst, sondern nur die gemüthliche Wirkung gewahrt. Mit dem eintretenden poco vivace er-

---

*) Wir erinnern nur an Beethoven's Szene am Bach in seiner Pastoral-Symphonie, vor Allem aber an die wahrhaft überirdische Pastoral-Einleitung zu dem Recitativ in Händel's Messias: „Es waren Hirten daselbst auf dem Felde," und an die die daraufolgende Kavatine: „Er weidet seine Heerde." In der Vaterstadt des Referenten wurde alljährlich in der Dämmerung des Weihnachtsmorgens dieser Abschnitt des Messias als Kirchenmusik ausgeführt. Die Wirkung war zauberisch, wie nach langen Jahren noch jetzt die Erinnerung daran. Man versuche es nur! *Der Referent.*

klingen nun fröhliche Schalmeienklänge, und auf dem bekannten ländlichen, stereotyp gewordenen Quintenbasse,



, der sich, wie man weiss, um nichts kümmert, was über ihm vorgeht, entwickelt sich fast unmerklich das Vivace, welches sich durch reges Leben ankündigt, und sich fortan bis zur Lustigkeit und Derbheit steigert. Einige Mal steigt wohl eine trübe Wolke am heitern Horizonte empor, nur aber, um bald wieder vor heller Lust und Fröhlichkeit zu verschwinden. Zuweilen treibt der Humor wohl auch ein keckes Spiel, und lässt sich z. B. so vernehmen:

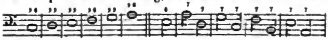



aber er kehrt bald wieder in seine Schranken zurück. — Kurz, das ganze harmlose Werkchen athmet Lust und Frohsinn und frische Landlust, und — man wird froh dabei.

Fügen wir nur noch hinzu, dass, bei aller Freiheit der Form und Bewegung, doch eine feste, künstlerische Hand das Ganze zusammenhält, so dass alle Intentionen klar zu Tage kommen, so wird das hinreichen, unser Interesse für das Werk zu motiviren und die Aufmerksamkeit auf dasselbe hinzuleiten. *Al.*

## Nachrichten.

*München.* Am 25. Nov. wurde zum ersten Male gegeben: „Die Schweden in Prag“, grosse histor.-romant. Oper mit Ballet in 3 Akten, frei bearbeitet nach einer Erzählung der *K. Pichler* von *J. G. Grötsch.* Musik vom k. Kapellmeister *J. V. Röder.* Der Tonsetzer, welcher sich bisher vorzugsweise im Kirchen- und Oratorienstyle bewegte, gab uns schon früher Gelegenheit, in diesen Blättern über ihn zu sprechen. Vor mehren Jahren schon hörten wir von ihm eine Symphonie (er soll deren fünf gemacht haben), die Kantate „Cäcilia“, das Oratorium „Messiade“, das neben mancherlei Missgriffen und Mängeln des Ausgezeichneten sehr Vieles enthält, mehre vorzüglich schöne Messen und Vesperpsalmen, zu denen er wieder Einiges aus seiner „Messiade“ benutzte. Vor etwa 3 oder 4 Jahren ward er bei dem k. Hoftheater als Musikdirektor angestellt, hatte als solcher Zwischenakte, Ballete, Singspiele und kleinere Opern zu dirigiren, und erhielt im letzten Sommer die Stelle eines königl. Kapellmeisters in dem Wallfahrtsorte Altenötting. Erst jetzt in seinem vorgerückten Alter (der Mann ist gegen 70 Jahre alt) begann er eine Oper zu schreiben. Ihre Annahme an hiesiger Bühne soll nicht ohne Hindernisse erfolgt sein. Kurze Zeit vor ihrer Aufführung veröffentlichte der Librettist in den hiesigen Blättern ein Schreiben, das er von unbekannter Hand erhalten haben wollte, beiläufig des Inhalts: „Seien Sie auf der Hut, man bereitet eine schändliche Intrigue gegen Ihr Werk und will es nicht zu Ende spielen lassen.“ Ueber die Proben gingen die widersprechendsten Gerüchte, lobend und tadelnd, Beides im reichsten Maasse. Auch erfuhr man, die k. Polizeidirection habe an ihre Untergebenen gemessene Befehle gegen jeden etwaigen Unfug erlassen, — dazwischen wieder, wie prächtig die Oper an Costumes und Dekorationen ausgestattet sein würde, so dass sich die Kosten gegen 6000 Fl. beliefen u. s. w. An Reizmitteln, die Erwartung auf's Höchste zu spannen, hat es somit nicht gefehlt, und zur ersten Aufführung konnte auch eine Menge Leute keinen Platz mehr erhalten. — Eine detaillirtere Beurtheilung liefern wir vielleicht später, für jetzt uns begnügend, über den Totaleindruck zu berichten. Dieser war für uns kein günstiger. Billig stellen wir an diese neue Oper die Fragen: Ist Schwung der Fantasie da, dramatisches Talent, Charakteristik, romantisches Element, schöne Recitative? sind die Formen der einzelnen Musikstücke klar, fasslich, abgerundet? Aber keine dieser Fragen kann unbedingt bejaht werden. Man hat im Voraus Viel von der Gelehrsamkeit gesprochen, die der Tonsetzer in dieser Oper an den Tag gelegt. Allerdings fehlt es nicht an schönen Kombinationen, — wären nur auch die Figuren und Motive interessanter, die er dazu verwendet! Da findet sich aber eine Menge von kontrapunktistischen Gemeinplätzen, wie man sie wohl in Vespern, Litaneien u. dergl. zu hören gewohnt ist, aber aus guten Gründen in der Oper nicht leiden mag, und Stellen z. B. wie diesen



u. s. w.

und ähnlichen begegnet man in den „Schweden“ bis zum Ueberdruss. So schwankt der Styl zwischen Oper und Oratorium, und das Werk ist weder das Eine noch das Andere. Die neuen Italiener und Franzosen haben auf die Schreibart des Tonsetzers freilich keinen Einfluss geübt, Triviales bringt er ebenfalls nicht, — reicht aber das hin? Vielleicht befreunden wir uns noch mit mehren Nummern; bis jetzt können wir nur ein Andante (As dur ¾ „Gute Gottheit“) in der grossen Arie der Johanna loben, dann ein Quartett „O Gott, es ist geflossen“, das von ganz ausgezeichneter Schönheit ist, die Klage des alten Martinitz um sein Vaterland (Akt 2. Sc. 8.), und die Wahl von 2 eingelegten Volksweisen. Die Instrumentirung lässt eine geübte Meisterhand nicht verkennen, ist aber grossentheils sehr lärmend, so dass selbst *Pellegrini's* kolossale Stimme und der Chor oft nicht durchzudringen vermochten.

Am Meisten wunderten uns ästhetische Missgriffe in Behandlung von Worten und Situationen.*) Zum Bei-

*) Röder hat in der Zeitschrift „Museum für die elegante Welt“, welche vor einigen Jahren hier erschien, mehre sehr gut geschriebene Bruchstücke aus einer von ihm verfassten Aesthetik der Tonkunst mitgetheilt, und darin Jos. Haydn wegen seiner Tonmalereien in der Schöpfung scharf auf's Korn genommen. *Der Korrespondent.*

spiel: des Grafen Martinitz Aufforderung zum Tanze klingt wie eine Geisterbeschwörung; Helenen's und Odowalsky's Liebesschwur, Akt 2, Sc. 3., ergeht sich in häufigen Modulationen (modulirt wird überhaupt viel zu viel in dieser Oper) und chromatischen Akkorden; dagegen ist Johanna's Klage um den (vermeintlich) erschlagenen Geliebten ihrer Haltung nach eine brillante Bravour-Arie einer Prima Donna alten Styls, und aus desselben Tonsetzers „Messiade" herüber genommen, wo sie die Scene Maria's unter dem Kreuze war. Eine der sonderbarsten Stellen ist folgende: Böhmische Soldaten verfolgen einen schwedischen Spion. Heinrich Waldstein kommt dazu, rettet und entlässt ihn (!), und sagt seinen Böhmen:

Ihr wollt Graf Waldstein's Haus entehren, (!)
Ein Tapf'rer wär's, ein Feiger nicht.

Nach einem ziemlich gedehnten, unnöthigen Zwischenspiele (deren die Oper sehr viele enthält) sagt der Chor endlich:

Dies Waldstein's Haus? was muss ich hören!
Verzeihet, Herr, der strengen Pflicht!

Dieser letzte Vers bildet ganz allein den Text eines ziemlich ausgeführten, sentimentalen Cantabiles, das der Chor ohne Begleitung vorträgt u. s. w. u. s. w. Dann Text-Repetitionen, wie folgende. Heinrich singt von dem Mädchen, das er geliebt, Andante und vernehmlich: „Ich habe sie, ich habe sie, ich habe sie — endlich fährt er fort — geachtet, geliebt mit treuem Sinn", und sein Freund Jaromir, der ihm entdeckte, dass sie einen Andern liebe, accompagnirt: „Sie hab' ich nie, sie hab' ich nie, sie hab' ich nie u. s. w." Helene sagt zu Odowalsky: „Ich lasse, ich lasse, ich lasse, ich lasse dich nicht"; Johanna: „Den so sehnend, so sehnend, so sehnend, den so sehnend sucht mein Blick." Königsmark: „Was ist's, das er mir, was ist's, das er mir, was ist's, das er mir sagen kann. Solche Repetitionen finden sich fast in jeder Nummer.

Das Buch ist — abgesehen von des Verfassers handgreiflicher Unkenntniss der Bühne — ein Konglomerat von Albernheiten in Handlung und Ausdruck, und eine wahre Folterbank von Langerweile. Dieses Urtheil klingt allerdings schroff, ist aber nicht im Mindesten übertrieben.

Die Aufnahme dieses Werkes von Seite des Publikums steht mit unserm Urtheile bis jetzt nun freilich in direktem Widerspruche. Während des ersten, sehr langen Aktes war der Applaus etwas furchtsam, doch zeigte sich keine Opposition. (Eine Ouverture hat die Oper nicht.) Nun erschien die Moldaubrücke von der Klein-Seite nach der Altstadt zu, so trefflich und täuschend nachgeahmt, dass man sich nach Prag versetzt glaubte.*) Diese Brücke ward von den Schweden erstürmt und auf ihr gekämpft. Während Kampfscenen auf hiesiger Bühne selten ohne Gelächter des Publikums ablaufen, hatte diesmal Balletmeister *Horschelt* ein wahres Meisterstück von Arrangement gemacht. Das Ganze, wie die einzelnen sehr mannigfaltigen Gruppen der Streitenden waren wahr und malerisch. Dazu das Geläute der Glocken, die Schläge des Tamtam's, das Knallen der Gewehre — das Alles liess vom Orchester und Chor nur hier und da noch eine Spur durchbrechen und brachte eine elektrische Wirkung hervor. Anfangs waren durch den hageldichten Applaus und das Pochen mit Stöcken und Füssen (welches hier auch als Beifallsbezeigung gilt) noch die Rufe: Horschelt! Röder! 'raus! Da capo! vernehmbar. Aber bald steigerte sich der Lärmen zu einem, man möchte sagen, furchtbaren Geheule, das mehre Minuten währte, bis sich der dirigirende Tonsetzer auf der Bühne gezeigt hatte. Während des 2. Aktes war der Beifall seltener, aber stärker, als während des ersten. Nach dem Finale erstickte ein sehr vielstimmiges Zischen den begonnenen Applaus, der aber, schon aufgehört, von Neuem sich crescendo erhob und beinahe die Stärke des Lärmens nach dem 1. Akte erreichte. Während des 3. Aktes klatschte man zwei Mal, und am Schlusse wurden Alle gerufen, auch die Dekorationsmaler. Alle diese Aeusserungen von Beifall, oder wie man das Ding nennen will, gingen vorzugsweise von der Galerie (5. Rang) und dem Parterre aus. Die Leute auf den Sperrsitzen participirten daran nur theilweise, die in den Logen sehr wenig.

Wir sind der Meinung, dass das Werk diese (absichtlich detaillirt geschilderte) Aufnahme nicht verdiente. Die überaus reiche und prächtige Ausstattung desselben an Dekorationen, Costums und Arrangements, einige gute Musikstücke, die aber nicht von jener Art sind, welche den grossen Haufen gleich das erste Mal entzündet, die Leistungen des Gesang- und Orchesterpersonals, das Alter des Tonsetzers und die Veröffentlichung des oben erwähnten anonymen Schreibens erklären Viel, aber nicht Alles. Ueber besagtes Schreiben sind die Meinungen getheilt. Die Einen halten es für eine Finte des Librettisten, Andere für eine Mystifikation. Eine böswillige, im Voraus schon gebildete Opposition scheint nicht bestanden zu haben, wenigstens zeigte sich keine. Das Zischen nach dem 2. Akte kann unsers Dafürhaltens nicht als Manifestation einer solchen angesehen werden, und mag — abgesehen davon, dass solche Aeusserungen von Meinungsverschiedenheit bei uns nicht selten vorkommen — wohl als eine Demonstration des ruhigeren Theils der Zuhörer gegen den maasslosen Lärmen der Uebrigen gegolten haben. Wie dem nun sei, — die Zukunft muss es lehren, ob sich unsere Enthusiasten konsequent bleiben werden.

*) Die 2 neuen Schlussdekorationen der folgenden Akte stellen ebenfalls Ansichten von Prag vor und gefielen ausserordentlich.

## *Feuilleton.*

Das Gespensterschiff (le vaisseau fantôme), neue Oper von Louis Dietsch, einem jungen belgischen Tonsetzer, wurde auf der Pariser grossen Oper mit glänzender Ausstattung und lebhaftem Beifall aufgeführt. Das Buch ist von Paul Foucher aus Heine's fliegendem Holländer (Salon, 2. Theil), Marryat's Gespensterschiff und Walter Scott's Seeräuber zusammengeflickt. Die Musik soll viel Hübsches enthalten.

Der Pianist Rosenhain hat in Verbindung mit Cramer in Paris einen grossartigen Uebungskursus für höheres Studium für schon ausgebildete Klavierspieler eröffnet, worin man sich theoretisch und praktisch mit allen klassischen Kompositionen von Scarlatti und Bach an, wie mit den neuesten Fortschritten und Leistungen der Kunst beschäf-

tigea wird. — Von *Adam* wurde in der Kirche St. Roch am Allerheiligenfeste eine Messe aufgeführt, welche ungemeinen Effekt machte, namentlich das Salutaris für Tenor mit Orgelbegleitung.

Nach einer Korrespondenz in der Augsburger Allgem. Zeitung wird auch in Frankreich (wie in Italien) in den Kirchen und überhaupt bei kirchlichen Gelegenheiten sehr weltliche Musik aufgeführt. So hörte der Korrespondent in der Kirche aux Crottes zu Marseille am Allerheiligenfeste einen französischen Parademarsch mit grosser und kleiner Trommel, Pickelflöte, Becken u. s. w. Bei der Prozession am Frohnleichnamsfeste wurden die heitersten Weisen gespielt, z. B. die Melodie des alten lustigen Volksliedes: Tout change ici bas sur la terre.

Den 3. November v. J. starb in Leipzig *F. A. Müller*, einer der ältesten dasigen Klavierlehrer, 52 Jahr alt, gebürtig aus Heldrungen in Thüringen. — In Paris starb der bekannte Musikverleger *Canaux*, 41 Jahr alt; in Brüssel der treffliche Posaunist *Schmit*, 30 Jahr alt.

Als Concurrenten zu der durch Rastrelli's Tod erledigten Musikdirektorstelle in Dresden nennt man *Lortzing* und *Richard Wagner*, den Komponisten des Cola Rienzi.

In Wien hat *Lachner's* Catharina Cornaro nur einen Succès d'estime gefunden. (Der Menestrel, ein Pariser Blatt, bemerkte neulich: in Frankfurt a. M. habe man die Königin von Cypern unter dem Namen Catharina Cornaro aufgeführt!) — Dagegen hat *Donizetti's* Linda di Chamouny (bekanntlich für Wien geschrieben) in Paris eine glänzende Aufnahme gefunden. Die Persiani und der Tenor Mario hatten die Hauptrollen. Auch in Hamburg fand die Linda vielen Beifall. — *Donizetti* wird eine neue komische Oper für's Pariser Italien. Theater schreiben.

Der Theaterdirektor *Schumann* aus Mainz ist endlich von seinen Gläubigern der langen Haft zu Clichy entlassen worden und eiligst nach Deutschland zurückgekehrt.

Vergangenen Herbst ist in Florenz *Beethoven's* Oratorium: „Christus am Oelberge" — zum ersten Mal in Italien — durch einen Chor von 420 Mitwirkenden aufgeführt worden.

*Konradin Kreutzer* ist nunmehr in Paris eingetroffen und wird von der komischen Oper ein Buch zu komponiren erhalten.

Auf eine von der Pariser Sängerin Mad. *Stoltz* angebrachte Klage wegen Verläumdung ist Herr *Champein*, Gerant des Journals Le musicien, zu einem Jahre Gefängniss, 2000 Fr. Strafe und 6000 Fr. Entschädigung an Mad. *Stoltz* verurtheilt worden.

In Paris gefiel „Der Kiosk," komische Oper in einem Aufzug, Buch von Scribe und Duport, Musik von Mazas. Besonders Beifall erregte darin ein Bolero (das Stück spielt in Spanien).

*Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.* *Redacteur: M. Hauptmann.*

# *Verzeichniss neuerschienener Musikalien*

## und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom 27. December* 1842 *bis* 2. *Januar* 1843.

***Albertini, L.***, Zu Ihr! Lied f. 1 Singst. m. Pfte u. Waldhorn. Op. 9. Wien, Mollo u. Witzendorf. 36 Kr.
— Dasselbe f. d. Pfte allein. Ebend. 30 Kr.
***Auber, D. F. E.***, Potpourri üb. Themen d. Oper: Lestocq, f. d. Pfte. (No. 52 d. Samml. v. Potp.) Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.
***Böhm, C. L.***, Fant. s. deux motifs de l'Op.: Le Postillon de Lonjumeau p. le Vclle av. Pfte. Op. 15. Wien, Mollo u. Witzendorf. 1 Fl. 15 Kr.
***Briccialdi, F.***, Fant. s. la Sonnambula p. la Flûte av. Pfte. Wien, Mechetti. 1 Fl. 30 Kr.
***Cäcilia***, Eine Zeitschrift f. d. musikal. Welt. 21r Bd. 84s Heft. Mainz, Schott. geh.
***Chopin, F.***, Portrait. Nach dem Medaillon v. Bovy, Rad. v. F. Schoner in Berlin. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 10 Ngr.
***Chotek***, Petite fantaisie s. la Straniera p. le Pfte. Op. 51. (Beautés des Opéras de Bellini No. 8.) Wien, Mechetti. 30 Kr.
— Fant. brill. sur l'Opéra: Czaar u. Zimmermann, p. le Pfte. Op. 58. (Anthol. music. Cah. 16.) Ebend. 1 Fl.
***Czerny, C.*** et ***L. Herz***, Fant. s. la Parisina, il furioso et Torq. Tasso, p. Pfte et Violoncelle. (Product. de Salon. Cah. 6.) Ebend. 1 Fl.
***Czerny, C.***, Feuillet d'Album. Impromptu orageux p. le Pfte. Op. 715. Ebend. 30 Kr.
***Döhler, Th.***, Grande fantaisie s. le Siège de Corinthe, p. le Pfte. Op. 43. Ebend. 2 Fl.
— Amore muto. Stumme Liebe. Rom. f. 1 Singst. m. Pfte. (L'Aurora d'Italia etc. No. 297.) Ebend. 15 Kr.
***Donizetti, D.***, Esercizj giornalieri di Canto. Ebend. 3 Fl.
***Doppler, J.***, Var. brill. s. Marino Faliero p. le Pf. Op. 58. Ebend. 45 Kr.
***Fuchs, F. C.***, Schiffers Gruss. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 30. Wien, Mollo u. Witzendorf. 30 Kr.
***Führer, R.***, Pastoral Graduale u. Offertorium, f. 4 Singst. f. kleines Orch. u. Orgel. Prag, Berra. 1 Fl. 15 Kr.
***Himmel***, Potp. üb. Themen d. Oper: Fanchon f. d. Pfte. (No. 61 der Sammlung v. Potp.) Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.
***Hölzel, G.***, Das Waldkirchlein. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 3. Wien, Mollo u. Witzendorf. 30 Kr.
***Hoven, J.***, Der Tänzer. Lied f. 1 Singst. m. Pf. Wien, Mechetti, 30 Kr.
***Lickl, C. G.***, La Romanesca arr. p. la Physharmonica av. Pfte ou 2 Pianofortes. Wien, Mollo u. Witzendorf. 45 Kr.
***Méhul***, Potp. üb. Themen der Oper: Joseph in Egypten, f. d. Pfte. (No. 66 d. Sammlg v. Potp.) Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.
***Mendelssohn-Bartholdy, F.***, Capriccio brill. Op. 22. arr. p. le Pfte à 4 mains. Ebend. 1 Thlr.
— Der 114e Psalm f. 8stimm. Chor u. Orch. Op. 51. f. d. Pfte zu 4 Händen arr. Ebend. 1 Thlr.
***Meyerbeer***, Potp. üb. Themen d. Oper: Die Kreuzritter (il Crociato), f. d. Pfte. (No. 67 d. Sammlg v. Potp.) Ebend. 20 Ngr.
***Mozart***, Potp. üb. Themen d. Oper: Don Juan, f. d. Pfte. (No. 68 der Sammlg v. Potp.) Ebend. 20 Ngr.
— Potp. üb. Themen d. Oper: Die Zauberflöte f. d. Pfte. (No. 71 der Sammlg v. Potp.) Ebend. 20 Ngr.
***Müller, A.***, Süss ist die Ruh. Im Wind. Gedichte f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 48. Wien, Mollo u. Witzendorf. 30 Kr.
***Orpheon***. Album f. Gesang m. Pfte, herausgeg. v. Th. Täglichsbeck. 4s Heft. Stuttgart, Göpel, 36 Kr.
***Parish Alvars, E.***, 3 Romances p. la Harpe. Op. 56. Cah. 3. des Rom. Wien, Mechetti. 45 Kr.
— Grande fantaisie s. Moïse p. la Harpe. Ebend. 2 Fl.
***Plachy, W.***, Bonbonnière music. Melod. fav. transcrites p. le Pfte. Op. 97. No. 1. la Romanesca. No. 2. Andante finale s. Lucie varié. Ebend. à 30 Kr.
***Sachs, J. G.***, Ambrosius. Eine Sammlg leicht ausführb. Kirchenstücke. Neue Folge No. 1. Cant. Preis Gottes, in Partit. Langensalza, Schulbuchhandlg. d. Thür. Lehrervereins. 12½ Sgr.
***Stransky, J.***, Air tyrolien original varié p. le Vclle av. Pfte. Op. 3. Wien, Mollo u. Witzendorf. 1 Fl. 15 Kr.
***Thalberg, S.***, 48 deutsche Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Neue Aufl. einzeln No. 1—48. Wien, Mechetti. à 15—30 Kr.
***Wittasek, J. N.***, Graduale vel Hymnus de Paschale. Alleluja f. 4 Singstimm., Orch. u. Orgel. Prag, Berra. 40 Kr.
— Pastoral-Motette: Dormi nate mi mellite, f. 4 Solo- u. Chorst., Orch. u. Orgel. Ebend. 1 Fl.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

# Ankündigungen.

In unserm Verlage wird die Fortsetzung von:

## Joseph Haydn's
## Violin-Quartette in Partitur

ununterbrochen, und eben so regelmässig wie bisher, erscheinen.
Drei Jahrgänge, No. 1 — 36, sind fertig, heute wird No. 37 (die diesjährige Januar-Lieferung) versandt, und auch ferner kann man mit Anfang eines jeden Monats auf prompte Expedition rechnen, da bereits für das ganze Jahr 1843 vorgearbeitet ist. Der Jahrgang von 12 Quartetten wird nach wie vor zum Subscriptionspreise von 4 Thlr., ein einzelnes Quartett aber nur für 18 Sgr. erlassen, und ein gedrucktes thematisches Verzeichniss pro No. 1 — 48 gratis ausgegeben.
Berlin, den 1. Januar 1843.

**Trautwein & Comp.**

---

So eben ist bei mir erschienen und wird in einigen Tagen versandt:

## *Canzone napolitana*

für das Piano
von
**Franz Liszt.**

Dresden, den 1. Januar 1843.

**C. F. Meser.**

---

In der Kunsthandlung von **Louis Rocca** in Leipzig ist so eben erschienen:

## Vollständiges Verzeichniss

im Druck erschienener Compositionen

von
*Fr. Chopin,*
*Fr. Kücken,*
*Felix Mendelssohn-Bartholdy,*
*Franz Schubert,*
*S. Thalberg,*

nach
der *Opus-Zahl* geordnet, mit genauer Angabe:
*der Tonarten,*
*der Verleger,*
*der Arrangements,*
*des Textes und der Dichter* bei Gesangcompositionen.

Folio, Velinpapier 1 Thlr.

---

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist so eben erschienen und an alle *Musikalien-* und *Buchhandlungen* des *In-* und *Auslandes* zum Subscriptionspreise versandt:

## Die Orgel und ihr Bau.

*Ein systematisches Handbuch für Cantoren, Organisten, Schullehrer, Musikstudirende u. s. w., so wie für Geistliche, Kirchenvorsteher und alle Freunde der Orgel und des Orgelspiels,*

herausgegeben vom Organisten

**Johann Julius Seidel.**

Mit Notenbeispielen und Figurentafeln.

☞ *Subscriptionspreis Ein Thaler preuss. Cour.*

*So weit der nur noch geringe Vorrath der ersten Auflage reicht, wird dieses Buch zum Subscriptionspreise abgelassen.*

**F. E. C. Leuckart.**

---

In unserm Verlag ist seither wieder erschienen, und durch Herrn *Friedrich Hofmeister* in Leipzig fest zu beziehen:

**Wm. Kühner,** Morceaux favoris aus den Hugenotten. No. ½. 8 Ggr.
— — Luciao-Polka, quarrée Polka. 4 Ggr.
**Abenheim,** Deux Nocturnes pour le Piano. No. 1. 8 Ggr. No. 2. 6 Ggr.
**Barnbeck,** Six Duos faciles pour le Violon. No. 1. 16 Ggr.
**Benedict,** Souvenir d'Ecosse, Fantaisie p. le Piano. 20 Ggr.
**Bochsa,** Lied: Je suis la Bayadère mit Klavier- und Guitarren-Begleitung. 8 Ggr.
**Bärmann,** Clarinett-Concertin mit Klavier-Begleit. 16 Ggr. mit Orchester. 1 Thlr. 4 Ggr.
**Stettmeyer,** Variations pour la Flûte mit Klavier-Begleitung. 1 Thlr. 8 Ggr.
**Scaramelli,** Variations p. le Violon mit Klav.-Begl. 19 Ggr. mit Quartett 19 Ggr.
**Lindpaintner's** Messe in C moll wird noch in diesem Monat versandt werden.

Stuttgart, im December 1842.

**Allgemeine Musik-Handlung.**

---

Bei **Artaria & Comp.** in Wien ist so eben erschienen:

**Mayseder, Jos.,** Variations concertantes pour Pianoforte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 57. 1 Fl. 45 Kr. C. M.
(Avec accomp. de Quatuor ad libit.) 2 Fl. 30 Kr. C. M.
(Eigenthum der Verleger.)

---

## Neue Bestimmungen über mein umfassendes Lehrinstitut der musikal. Komposition.

Um mein Institut so gemeinnützig wie möglich zu machen, gebe ich ihm, die bis jetzt gemachten Erfahrungen berücksichtigend, folgende neue Einrichtung.

1) Ich setze keinen bestimmten Termin mehr für den Eintritt fest. Man kann zu jeder Zeit anfangen. Findet der Schüler keine Mitgenossen auf gleicher Kenntnissstufe, so erhält er den Unterricht allein.

2) Kunstjünger, die schon Studien in der Komposition gemacht, aber in ihrem Wissen und Können vielleicht noch Lücken fühlen, werden für einzelne Disciplinen, z. B. für Instrumentation, oder Fuge und doppelten Kontrapunkt u. s. w. auf längere oder kürzere Dauer, je nach ihren Bedürfnissen, aufgenommen.

3) Alles, was beim Schaffen der Kunstwerke von der *Erfahrung* abhängt, muss von dem Autodidakten oft durch jahrelanges Irren, und mehr oder weniger missglückte Versuche theuer genug errungen werden. Hier kann der Lehrer durch Mittheilung aufklärender Maximen vor und während der Arbeit vorzüglich nützlich, vor Falschem bewahrend, zum Bessern schnell befähigend, wirken.

Wer bei Ausarbeitung grösserer Werke, solcher Erfahrungen noch ermangelnd, die meinigen benutzen will, kann sich der gewissenhaftesten und sorgsamsten Mittheilung, so weit jene reichen, versichert halten.

Und weil hierbei das eigene Hören vor Allem fördernd ist, habe ich die Einrichtung getroffen, dass jede Nummer vom zwei- und dreistimmigen bis zum vollsten Orchesterwerk hinauf dem Verfasser unmittelbar nach der Ausarbeitung zur Ausführung gebracht werde.

Weimar, im December 1842.

**J. C. Lobe,** Grossherzogl. Weimar. Kammermusikus.

---

### Gesuch.

Ein Trompeter, sowohl im Orchester- als Solo-Blasen erfahren, sucht eine Anstellung in einer Kapelle. Nähere Auskunft ertheilt Herr Kammermusikus *W. Richter* in Schwerin (Mecklenburg).

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Januar. № 2. 1843.

**Inhalt:** Lamennais' Ansichten von der Musik (Beschluss). — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

## *Lamennais' Ansichten über die Musik.*

(Beschluss.)

Es gibt eine Musik, die nicht weniger umfassend ist als die Schöpfung, eine Universalmusik, welche alle Töne, Laute und deren unzählige Kombinationen und Gesetze aller Ordnungen in sich fasst; allein wir verstehen sie nicht, weil wir nur einen unmerklichen Theil der Natur verstehen. „Von dem Wassertropfen, der klagend sich am Grashalm bricht, bis zum Ozean, der mit furchtbarem Getöse die tiefsten Grundlagen der Erde erschüttert, von dem schwankenden Rohr am Ufer des Bachs bis zum Vogel, der in dunkler Waldesnacht seine Lieder seufzt, von dem kleinen Insekt, das im Kelch einer Blume unbekannte Klagetöne oder Wonnegefühle murmelt, bis zum Menschen, dessen Gesang von Welten zu Welten, zu deren ewigem Baumeister steigt, hat jedes Wesen seine besondere Stimme in diesem göttlichen Concert. Sind darunter solche, welche uns wie Dissonanzen vorkommen, so rührt dies daher, weil sie in Bezug auf uns isolirt sind und ihre Beziehung zum Ganzen uns entgeht."

Die Kunst bedarf der Organe. Die einen entsprechen der niederen Welt; dies sind die Instrumente, welche die Stimmen repräsentiren, mittels deren die verschiedenen Wesen sich ihrer Natur nach äussern. Die Stimme des Menschen aber ist das Hauptwerkzeug der Tonkunst, wiewohl der Mensch auch Etwas von sich in die erfundenen Werkzeuge übergehen lassen, sie mit seinem Leben beseelen kann. — Die Vokalmusik entspricht der Melodie, die Instrumentalmusik der Harmonie, obgleich diese zwei Elemente der Kunst in beiden kombinirt vorkommen.

Da die menschliche Stimme das Band bildet, wodurch die Kunst mit dem unendlich Schönen verbunden ist, so müssen sich alle andern um dieselbe gruppiren und ordnen, und sie begleiten. Sie verschaffen ihr eine harmonische Stellung. Doch lässt die Tonkunst auch eine reine instrumentale Musik zu, und der Mensch ist in ihr zugleich verborgen und gegenwärtig; verborgen, weil er keine unmittelbare Aeusserung darin hat; gegenwärtig, weil das Werk des Künstlers die Eindrücke, die er von der Natur empfangen und die Gefühle, die sie in ihm geweckt hat, ausdrückt und mittheilt.

Die Stimme des Menschen vermag in ihrer komplicirten Einheit kein Instrument zu ersetzen. Das Instrument, welches die mannichfaltigsten Töne in sich vereint und so gleichsam die Stimme der Natur repräsentirt, ist die Glocke, die nicht den einen vernehmbaren Ton von sich gibt, sondern in jedem Metalltheilchen einen besondern Ton. Diese Elementartöne, die integrirenden Bestandtheile des Haupttons, wirbeln um die geläutete Glocke, und umhüllen sie mit einer Art lebender Atmosphäre. Daher ihre wunderbaren Effekte. Die Orgel zerlegt den zusammengesetzten Ton der Glocke und führt ihn unter die Herrschaft der Musikgesetze zurück. Sie ist gleichsam der Widerhall der unsichtbaren Welt, welche die christliche Kirche symbolisch darstellt. Welcher Grad der Vollkommenheit ihr auch zukommt, so repräsentirt sie nicht die ganze Kunst, sondern nur in ihren Beziehungen auf einen gewissen Typus vom Schönen. In einem griechischen Tempel, in einer Moschee spräche sie eine unverständliche Sprache.

Die Saiteninstrumente stehen in unmittelbarer Beziehung zur Harmonie und geben die Akkorde in Folge ihrer Natur und ihrer direkten Abhängigkeit von den physischen Gesetzen; die Blasinstrumente entsprechen den Stimmen der unter dem Menschen stehenden lebenden Wesen. Noch ist's der Mensch nicht, aber doch sein dunkles unvollkommnes Bild.

Die verschiedenen Ordnungen der Töne bilden entsprechend den Gefühlen die verschiedenen Tonarten. In der Zeit, wo die religiösen Dogmen, die moralischen Vortheil brachten, die Nationalgesetze und Ueberlieferungen durch Gesang bewahrt wurden, mussten vom Gesetzgeber diese Gesänge geregelt werden und die Priester oder Magistrate darüber wachen. Eine Veränderung in der Tonalität, die Einführung einer neuen Tonart mochten für die öffentliche Moral die nachtheiligsten Folgen haben und die bestehenden Institutionen erschüttern. An die Lyra eine Saite anbringen, hiess bei den Griechen und Aegyptern eine politische und religiöse Revolution vorbereiten; denn es geschah dadurch eine Revolution in der Musik. Eng verbunden mit der Rede war der moralische Ausdruck, der wichtigste Theil der Musik; der Zustand einer Nation konnte aus dem Charakter ihrer Gesänge, dem System und den Grundregeln ihrer Tonkunst abgenommen werden. Ursprünglich religiös, ernst und

sittlich, verwarf man die Tonarten, welche den Leidenschaften entsprechen, die der Mensch bekämpfen soll.

Mit dem Christenthum ward eine neue Tonkunst gegeben, nicht sowohl in Hinsicht der allgemeinen Grundsätze, als in Bezug auf das ideale Muster, welches die Form und den Charakter bestimmte. Den griechischen und jüdischen Gesängen wurde äusserst wenig entlehnt; es entstanden einfache Melodieen, die das Gepräge der Lehre an sich trugen, welche die Welt umgestalten sollte, und die Gefühle des Glaubens, der Hoffnung, der Begeisterung, der Trübsal verriethen, ohne von vorausgestellten Gesetzen abzuhängen. Ambrosius begann, Gregor vollendete die Aufstellung eines Systems, das den Glaubenslehren und dem Zwecke der Religion entsprach. Aus dem Kirchengesang hat sich dann die neuere Musik entwickelt. Er bestand in einer Folge von melodischen accentuirten ausdruckvollen Tönen, in Rhythmen, denen alle Symmetrie abging, weil der dazu gewählte Text der Bibel, in Prosa geschrieben, selbst weder Maass, noch regelmässigen Fall hatte. Dennoch ergaben sich wunderbare Effekte, da jede Note einen absoluten Werth hatte, und der Rhythmus nach dem Bedürfnisse des Ausdrucks gestaltet wurde. Der Mangel des Taktes erweckte ein Gefühl der Unendlichkeit.

Lamennais verfolgt nun den Gang der weiteren Entwickelung der Kunst bis auf die neueste Zeit. Gibt er darin auch nicht neue Thatsachen, so weiss er das Geschichtliche auf eine freisinnige Weise zu deuten. Wir folgen ihm nicht durch das Ganze hindurch und heben nur noch einige einzelne Punkte hervor.

„Als das christliche Leben aufgehört hatte das einzige Leben der Völker zu sein, als unter diesen ein neuer Geist in Gährung war, als gegen das Ende des Mittelalters die Menschheit aus den ätherischen Höhen des Glaubens herabstieg in die stürmischen Regionen des Denkens und der irdischen Dinge, da musste, um bisher unbekannte Bedürfnisse zu befriedigen, die Kunst sich umwandeln. Monteverde brachte, vielleicht ohne es zu wissen, diese grosse Revolution zu Stande.“

„In der Theatermusik entstanden zwei Schulen. Die eine formte ihre Gesänge nach dem natürlichen Accent und trachtete nach der Wahrheit des Ausdrucks, die andere setzte sich das sinnliche Vergnügen des Ohrs beinahe als einzigen Zweck vor. Dies war der Hang der italienischen Musik und die Klippe, woran sie scheiterte, obgleich sie im Uebrigen glücklich inspirirt war. Ihre so zarten, sanften, wohlklingenden Gesänge, wiewohl manchmal mit Schmarotzerverzierungen überladen, die ein feiner und strenger Geschmack verwerfen muss, entlehnen ihren Reiz nur aus sich selbst und keineswegs von der Verbindung mit irgend einem bestimmten Gefühl. Deshalb lassen sie sich allen möglichen Texten anpassen. Trennt man die Kompositionen von Gluck, Mozart, Gretry von dem Text, so verlieren sie meistens ihren ganzen Effekt.“

„Jedes der Werke Beethoven's entspringt aus einer originalen Idee, die ihm seine allgemeine Form und seinen Zusammenhang verleiht. Das eine beginnt mit einer ländlichen Szene. Alles ist rein und heiter; Alles athmet Ruhe und Frische der Natur bei Sonnenaufgang, wenn die langen Schatten von den Bergen herab dahin schweben in der Ebene, wie die Falten am Schleppgewande der Nacht. Ein einfacher und sanfter Gesang ertönt, der Widerhall trägt ihn von Hügel zu Hügel. Man meint, man wandle dahin auf dem noch bethauten Rasen, wenn die Wälder, die Auen, die Gefilde gleichsam einen unbeschreiblichen Harmonieduft aushauchen. Tausend Farbenspiele entfalten in unsern Augen mannichfaltige Gemälde; der unsichtbare Schall, ein sonderbares Geheimniss, wird dumpfer und bricht in lauter Lebendigkeit hervor. Allmälig steigt die Sonne am Firmament empor; die Luft wird brennend heiss. Die Arbeit ist unterbrochen; fröhliche Tänze sind ihr gefolgt. Bald jedoch drängen sich die Wolken zusammen, ein dumpfes Getöse aus unbekannter Ferne verkündet das Gewitter; man erschaut es noch nicht, aber man ahnet es; die Wetterwolken werden schwärzer, der Sturm naht heran, Blitze durchkreuzen die Nacht, der Donner rollt mit furchtbarem Toben. Die Tänze hören auf, die Hirten fliehen bestürzt von dannen. Bald aber wird der Himmel wieder heiter, die Hirten versammeln sich wieder, um in einem Lobgesang, einfach wie ihre Herzen, herrlich wie Gottes Schöpfung, Dank, Anbetung, Liebe, alle Gefühle, welche den Menschen zum Dollmetscher der zahllosen Wesen machen, auszusprechen.“

„In einem andern Augenblicke vergisst der Dichter die Erde, reisst sich los von allem Sinnlichen und lässt uns theilnehmen an jenen unbeschreiblichen Gefühlen, die von einem Nichtwirklichen erweckt zu werden scheinen, luftige Träume der Fantasie, die ein unbekannter Hauch zärtlich wiegt in unbestimmten Räumen, deren Horizonte wechseln und sich verwandeln, wie die Farben der Abendsonne, in der geheimnissvollen Stunde, wo die Dämmerung ihre halb düsteren, halb durchsichtigen Fittige ausbreiten.“

Erfreuen muss es, also einen französischen Philosophen in Begeisterung von deutschen Werken urtheilen zu hören.

---

## Recensionen.

*Louis Spohr:* Duos concertants pour Pianoforte et Violon — Harpe et Violon. Pianoforte et Violoncelle — Harpe et Violoncelle. Pianoforte et Flûte — Harpe et Flûte. Oeuv. 113, 114, 115, 116. Hamburg et Leipsic, Schuberth et Comp.

Alles, was die Kompositionen unseres Meisters von je her auszeichnete: Klarheit und vollendete Rundung der Form, edle Gedanken, thematisch mannichfaltige Verarbeitung derselben, reiche, interessante, aber niemals barocke Modulation u. s. w., das ist auch in diesen Duetten wiederzufinden. Nur Eines vermisst man nicht ohne Wehmuth in ihnen: Neuheit der Erfindung. Denn dieser Mangel erinnert an die fantasielähmende Gewalt der Jahre, der jeder Kunstgenius früher oder später unterliegen muss. Entgeht den Duetten aber auch dieser Reiz, so kann man darum gerade erkennen, was ein in allen Kunstmitteln wohlerfahrener und mit reinem Ge-

schmack begabter Meister bedeutet; denn immer noch bringen sie einen angenehmeren Effekt hervor als manche unserer hochgenialen Kompositionen, denen fantastisches Gedankenmaterial nicht, wohl aber die künstlerische Verarbeitung desselben abgeht *).

---

*J. W. Kalliwoda:* Trois Duos brillants et faciles pour deux Violons. Op. 116. No. 1 — 3 à ⅔ Thlr. Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Londres, chez J. J. Lover et Comp.

Diese Duetten sind für die lernende Jugend bestimmt. Das Leicht und Brillant bezieht sich auf eingestreute Passagen, die schwerer klingen als sie auszuführen sind. Natürlich sollen diese so wie die Melodieen auch anmuthend erfunden sein. Letzteres findet der alternde, durch die mannichfaltigsten Kunstgenüsse verwöhnte und darum nur noch durch das Höchste zu reizende Kritiker nicht darin. Aber für ihn sind sie auch nicht geschrieben. Versetzt er sich dagegen in die goldene Zeit seiner Jugend, als damaliger Violinschüler, ach! wie ganz anders und frischer wirkten da alle Tonerscheinungen. Von diesem Standpunkte aus urtheilt er dann so: Die Duetten sind sehr hübsch, die Gedanken alle so lebendig und neu; und wie brillant die Passagen! Ich bin doch ein Tausendsasa, dass ich schon solche schwere Dinger herausbringe. Herr Kalliwoda ist ein prächtiger Komponist; wenn er nur bald wieder welche schriebe. Ach! wenn ich doch auch einmal ein so berühmter Komponist werden könnte!

---

*H. E. Kayser:* Grand Duo concertant pour Clarinette et Viola. Oeuv. 2. Pr. 1 Thlr. Hamburg, chez A. Cranz. La Partie de Clarinette est arrangée pour Violon.

Ein Duett für Klarinette und Viola zu schreiben, ist kein gewöhnlicher und auch kein schlechter Gedanke, denn beide Instrumente verbinden sich, recht behandelt, gar angenehm mit einander. Die künstlerische Ausführung ist noch keine vollendete. Herr Kayser ringt mit der Ueberfülle seiner Gedanken, sie überwältigen ihn zuweilen in ihrer reichen Hervorströmung, und deshalb ist seine Form noch nicht ein festes, aus wenigem Material herausgesponnenes Ganze, sondern mehr einer freien Fantasie ähnlich. Der Styl ist pathetisch, die Gedanken sind warm gefühlt und am Klarsten bezeichnet, wenn man an K. M. v. Weber's Klarinettkompositionen erinnert. Sklavische Nachahmung findet man jedoch nirgends. — Das Duett ist concertirend für beide Instrumente, ziemlich schwer, namentlich für die Viola, und so geschrieben, dass man den Komponisten für einen bedeutenden Virtuosen auf beiden halten kann, ein Lob für ihn, er mag es sein oder nicht. — Das, was man sich nicht erringen kann, ein schönes Talent, bekundet diese Komposition; das, was etwa noch zu erringen nöthig, wird sich Herrn Kayser nicht versagen, wenn er es durch eifriges Studium der Meisterwerke sich abstrahiren, und durch fortgesetztes eigenes Schaffen zur leichten Ausübung zu bringen streben will.

---

*J. B. Gross:* Concert (en Sol mineur, G moll) pour le Violoncelle avec accompagnement d'Orchestre ou de Pianoforte. Oeuv. 31. Berlin, chez Ed. Bote et G. Bock.

Vorliegendes Concert besteht nur aus einem grossen Satze, Allegro ma non troppo, $^4/_4$-Takt. Dies ist die eine Art, wie man die älteren zu langen Concerte in neuerer Zeit verkürzt. Referent zieht die zweite, die der Concertino's vor, weil in ihr ziemlich in derselben Zeit die verschiedenen Sätze, namentlich das Adagio, dieser Prüfstein des ächten Virtuosen, der Mannichfaltigkeit des Vortrags mehr Gelegenheit bieten, und der Reiz des Kontrastes sicherer erreicht wird. — Uns liegt zur Beurtheilung nur die Principalstimme und der Klavierauszug vor. Die Passagen der ersteren sind lang, brillant, mannichfaltig und ziemlich eigenthümlich, aber nicht unzugänglich guten Virtuosen auf diesem Instrumente, denn sie sind applikaturgeschickt eingerichtet, steigern sich nach dem Ende zu, und der Applaus muss der guten Ausführung als eine Nothwendigkeit folgen. Aus dem Klavierauszuge darf man auf einen geübten und gewandten Komponisten schliessen. Das Accompagnement zieht nirgends in verdüsternden Schatten über die Hauptstimme, sondern lässt sie überall in vollem Lichte erscheinen; auch geben einzelne Andeutungen der Instrumente auf pikante Instrumentirung Hoffnung. Ferner ist der Satz rein, und an interessanten Modulationen fehlt es nicht. Endlich findet sich melodisches Element zur Genüge vor.

Trotz aller dieser Vorzüge kann man das Concert doch nicht eine eigentlich schöne Erscheinung nennen. Dem Gedankenmaterial geht die prägnante und adhärirende Kraft ab, die das Gemüth im Augenblick und bei erster Erscheinung in bedeutend angenehme Erregung bringt, und diese Kraft soll vor Allem in Virtuosenstücken liegen, denn ein tiefer verborgen liegender musikalischer Reiz — der übrigens hier auch nicht zu finden ist — bedarf zur Herausfühlung öfteres Hören des Publikums, was bei solchen Stücken selten der Fall ist. Romberg's und Kummer's Violoncellokompositionen haben dieses im Augenblick ansprechende und wirkungsvolle Gedankenwesen in höherem Grade.

---

*) Diese hier zum ersten Mal gedruckten „*Duos*" oder, nach ihrer früheren Benennung, *Sonaten*, sind ursprünglich für Harfe und Violine geschrieben. Sie gehören zu den frühesten Kompositionen Spohr's, und sind von ihm und seiner ersten Gattin, die bekanntlich eine vorzügliche Harfenvirtuosin war, auf den vieljährigen Reisen dieses Künstlerpaares oft und zu grossem Entzücken der Hörer vorgetragen worden. Wenn sie dem verehrlichen Recensenten weniger reich an Erfindung als andere Kompositionen dieses Meisters scheinen, so dürfte diese Notiz sein wehmüthiges Gefühl leicht in ein freudiges umwandeln, indem der Zeit ihrer Entstehung auch keine Abnahme geistiger Kraft durch sie bezeichnet werden kann.

*Anm. der Redaction.*

## Nachrichten.

*Leipzig*, den 2. Januar 1843. Kaum irgend eine Stadt, das Musik liebende und trefflich übende Wien nicht ausgenommen, dürfte so reich an ausgezeichneten musikalischen Leistungen und Genüssen sein, als unser Leipzig, welches in dieser, wie in literarischer und merkantiler Hinsicht recht eigentlich als Centralpunkt für ganz Norddeutschland und weiter hinaus angesehen werden kann, wie lange Zeit hindurch Wien der musikalische Mittelpunkt von Süddeutschland gewesen ist. Bekanntlich koncentrirt sich das hiesige Musikleben, wenigstens während des Winterhalbjahrs, hauptsächlich in unserem alten berühmten Gewandhaussaale, der ein halbes Jahrhundert hindurch fast alle Kunstnotabilitäten in sich aufnahm, in welchem schon *Mozart* spielte und persönlich seine Symphonieen dirigirte, in welchem *Beethoven* vielleicht zuerst in Deutschland volle und allgemeine Anerkennung fand, in dem heute noch wie früher ein zahlreiches, kunstsinniges und gebildetes Publikum sich versammelt und der die besten musikalischen Mittel unserer Stadt zu einer gemeinsamen Thätigkeit vereinigt, welche durch ihre Richtung sowohl, wie durch ihre grossentheils trefflichen Ausführungen vieler und der bedeutendsten Kunstwerke geeignet ist, die Kunst vielleicht weit über unsere örtlichen Grenzen hinaus wahrhaft zu fördern.

In der Zeit vom 21. November bis 1. December v. J., also binnen nur eilf Tagen, fanden nicht weniger als fünf Concerte in diesem Saale Statt, von welchen vier zu den interessantesten und besuchtesten der gegenwärtigen Saison zu rechnen sind; am 21. November nämlich das alljährliche Concert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds, unter Direktion von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*. Das Repertoir bestand in: Ouverture zum Sommernachtstraum von *F. Mendelssohn-Bartholdy*. — Szene und Arie aus Nitocri von *Mercadante*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Grosse Sonate für Pianoforte solo, à 4 mains von *J. Moscheles*, vorgetragen von Frau Dr. *Klara Schumann* und Herrn Dr. *Mendelssohn-Bartholdy*. — Duett aus Cenerentola von *Rossini*, gesungen von Fräul. *Schloss* und Herrn *Montrésor*. — Ouverture, Gesänge und Entre-Acts zu *Goethe's* Egmont von *L. van Beethoven* (das die Musikstücke verbindende Gedicht von *Mosengeil*, gesprochen von Madame *Dessoir*, die Gesänge vorgetragen von Fräul. *Schloss*).

Die Ouverture zum Sommernachtstraum, vielleicht *Mendelssohn's* eigenthümlichstes und, was die Auffassung und Ausführung betrifft, schwierigstes Werk, wurde sehr gut ausgeführt, und, wie immer, mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Gleichen Beifall erwarb sich Fräul. *Schloss* durch die gelungene, vorzüglich in den Koloraturen und eingelegten geschmackvollen Verzierungen sehr sorgsame Ausführung der Arie von *Mercadante*. Auch das Duett aus Cenerentola wurde von ihr und Herrn *Montrésor* gut ausgeführt, so dass wir die heutigen Leistungen Beider ihren besten beizählen müssen, was sich auch in der lebendigen Theilnahme des Publikums laut aussprach. — Eine in jeder Hinsicht wahrhaft ausgezeichnete Kunstleistung war die Ausführung der Sonate von *Moscheles* durch Frau Dr. *Klara Schumann* und *Mendelssohn-Bartholdy*, ein Genuss wie ihn, abgesehen auch von dem bekanntlich nicht geringen Kunstwerthe der Komposition, nur ein so durch und durch meisterlicher Vortrag zu geben vermag. — *Beethoven's* herrliche Musik zu Egmont, in welcher sich sein tiefes, poetisches Gemüth, sein grosses, edles Herz, klar und unwiderstehlich eingreifend, wie er allein es vermochte, ausgesprochen hat, brachte auch diesmal wie immer die grossartigste, eine fast heilige Wirkung hervor. Das nach unserer Ansicht sehr zweckmässige und gelungene, die einzelnen Musikstücke verbindende Gedicht von *Mosengeil* unterstützt die Wirkung der Musik wesentlich, indem es das Verständniss derselben durch Vorführung der Hauptmomente und durch gedrängte Darstellung der Handlung des *Goethe*'schen Gedichts vermittelt und erleichtert. Gesprochen wurde dasselbe von Mad. *Dessoir* mit Wärme und guter Auffassung; auch die zwei sehr schönen Lieder sang Fräul. *Schloss* recht lobenswerth. Die Ausführung der Musik war im Ganzen, nur Einiges z. B. das theilweise Misslingen des sehr schönen aber bekanntlich ziemlich unpraktikablen Oboesolo's abgerechnet, trefflich.

Donnerstag, den 24. November, siebentes Abonnement- oder Gewandhausconcert. — Ouverture zum Wasserträger von *Cherubini*. — Rezitativ und Kavatine aus W. Tell von *Rossini*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Concert für die Violine, komponirt und vorgetragen von Herrn Concertmeister *F. David* (A moll, neu). — Duett aus W. Tell von *Rossini*, gesungen von Herrn *Montrésor* und Herrn *Pögner*. — Romanze für die Violine von *L. van Beethoven*, vorgetragen vom Herrn Concertmeister *David*. — Erstes Finale aus Cosi fan tutte von *Mozart*. — Sinfonia eroica von *L. v. Beethoven*.

Es ist eine obwohl natürliche, doch immer bemerkenswertheErscheinung, dass fast bei allen Opernkomponisten ihre besten Ouverturen zugleich ihren besten Opern angehören; so z. B. bei *Gluck* — Iphigenie; *Mozart* — Don Juan, Figaro, Zauberflöte; *Cherubini* — Wasserträger, Medea, Faniska; *Weber* — Freischütz, Euryanthe, Oberon; *Spohr* — Faust, Jessonda; *Marschner* — Vampyr u. dergl. m. Kaum einmal dürfte sich das Gegentheil finden. Wie *Cherubini's* Wasserträger ohne Zweifel wenigstens seine wirksamste Oper genannt werden muss, so ist auch die Ouverture derselben unstreitig eine seiner kräftigsten und vollendetsten. *Cherubini* zeichnet sich weniger durch melodischen Reichthum, als durch edle Einfachheit, charakteristische Wahrheit seiner Erfindung nicht der melodischen Motive allein, sondern auch ihrer Benutzung und Verarbeitung aus. Er weiss mit einem einfachen, scheinbar sogar unbedeutenden Motiv grössere, nachhaltigere Wirkung hervorzubringen als viele Andere mit einer Fülle von Melodieen. Immer neu und immer geistreich, beherrscht er alle Mittel der Kunst mit solcher Gewalt, weiss er die Wirkung derselben mit solcher Sicherheit zu leiten, drängt sie mit so geschickter Berechnung auf einen und immer den rechten Punkt zusammen, dass der beabsichtigte Erfolg nie ausbleibt. Auch seine Ouverture zum

Wasserträger gibt hiervon, wenn auch in kleinerem Rahmen, den deutlichsten Beweis, und wer dieselbe genau kennt, wird mit uns gewiss einverstanden sein. Sie kann recht eigentlich als Muster gelten, wie eine Opernouverture dieser Gattung beschaffen sein soll, und sie wird ein solches Muster bleiben für alle Zeiten. Die Ausführung war sehr schön, dem Geiste und der technischen Meisterschaft des Werks ganz entsprechend.

Die gesangreiche Kavatine aus W. Tell, eins der glücklichsten Musikstücke der grossentheils trefflichen Oper, wurde von Fräul. *Schloss* gut vorgetragen und erhielt Beifall. Auch das sehr wirkungsreiche, melodische Duett aus derselben Oper führten die Herren *Montrésor* und *Pögner* im Ganzen recht gelungen aus, obgleich die Mittel des Ersteren für die sehr hoch liegende, auf einen französischen forcirten Tenor berechnete Partie des Arnold nicht so ausreichten, dass er sie ohne hörbare Anstrengung hätte singen können. Ueberhaupt möchten wir Herrn *Montrésor* rathen (was eigentlich bei einem so geübten Sänger nicht mehr nöthig sein sollte), sich vor einem gewaltsamen Herauspressen der Töne, vor dem Uebernehmen der Stimme sorgsam zu hüten, da es der Gesundheit, der Stimme selbst wie ihrer Wirkung gleich sehr Eintrag thut.

Herr Concertmeister *David* erwarb sich als Komponist und Virtuos gleich grosse und verdiente Anerkennung; sein neues Concert ist ein gut erfundenes und schön gearbeitetes Musikstück, von ungleich grösserem Kunstwerthe, als die meisten neueren Virtuosenstücke, die freilich oft von gar keiner künstlerischen Bedeutung sind. Vorzugsweise haben uns das Adagio und der letzte Satz gefallen, beide durch melodiöse Erfindung und saubere Arbeit ausgezeichnet und so vortrefflich wie von Herrn *David* gespielt sehr wirksam. Ganz meisterhaft trug Herr *David* die schöne Romanze von *Beethoven* vor, wofür wir ihm um so mehr Dank schuldig sind, je seltener Virtuosen so einfache aber ächt künstlerische Kompositionen, die allerdings nicht für den grossen Haufen geschrieben und berechnet sind, zu ihren Vorträgen wählen.

Das Finale aus Così fan tutte, in welchem die Damen *Meyer*, *Sachse* und *Schloss*, so wie die Herren *Montrésor*, *Stürmer* und *Pögner* im Ganzen trefflich mitwirkten, wurde mit grossem und verdientem Beifall aufgenommen.

Die Ausführung der grossartigen Sinfonia eroica von *Beethoven* war eine der ausgezeichnetsten Leistungen unseres Orchesters; die Theilnahme des Publikums enthusiastisch.

Sonnabend, den 26. November 1842 — ebenfalls im Saale des Gewandhauses — Concert von Mad. *Sophie Schröder*, königl. Hofschauspielerin aus München. — Ouverture zu Ruy Blas von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*. — Frühlingsfeier, Gedicht von *Klopstock*, gesprochen von Mad. *Sophie Schröder*. — Arie aus der Oper Rienzi von *Richard Wagner*, gesungen von Mad. *Schröder-Devrient*. — Lenore, Ballade von *Bürger*, gesprochen von Mad. *Sophie Schröder*. — Duett aus der Oper der Templer und die Jüdin von *H. Marschner*, gesungen von Mad. *Schröder-Devrient* und Herrn *Tichatschek*. — Concert für Pianoforte (D moll), komponirt und vorgetragen von *F. Mendelssohn-Bartholdy*. — Arie aus Rienzi, gesungen von Herrn *Tichatschek*. — Die Glocke, Gedicht von *Schiller*, gesprochen von Mad. *Soph. Schröder*. — Lieder von *Franz Schubert*, gesungen von Mad. *Schröder-Devrient*.

Schon der Reichthum eines solchen Repertoirs würde grosses Interesse erregt haben, wäre auch nicht die Mitwirkung solcher ausgezeichneter Talente, unter welchen sich Namen erster Grösse befinden, hinzugekommen. Der Saal war fast überfüllt.

Die Ouverture von *Mendelssohn* ist eine kräftige, schöne Komposition, des Meisters würdig, obgleich von seinen übrigen berühmten Ouverturen in Tendenz und Form wesentlich verschieden. Die Leistungen von Mad. *Sophie Schröder*, lange Zeit hindurch der gefeiertsten deutschen Schauspielerin und dem Glanze der deutschen Bühne, können wir, da sie nur indirekt mit musikalischer Kritik in Verbindung treten, einer ausführlichen Beurtheilung nicht unterwerfen. Nur im Allgemeinen wollen wir darüber bemerken, dass sie, obwohl durchgängig ein Zeugniss grossen Talents, tüchtiger, vielseitiger Bildung und vor Allem sicherer, auf reiche Erfahrung gestützter Kenntniss des Effekts, doch nicht durchgängig eine ganz befriedigende, wohlthuende Wirkung auf uns gemacht haben. Sie gehören, was Auffassung und Darstellung betrifft, einer den heutigen Kunstanforderungen ziemlich fern und fremd gewordenen Zeit an; es tritt in ihnen die Absicht, durch Pathos, durch grelles Ausmalen von Einzelnheiten, wenn nicht mit Vernachlässigung, doch ohne klare und konsequente Darstellung des Hauptcharakters, mit einem Worte durch Knall- oder Schlageffekte zu wirken, nicht selten störend hervor, so dass der Zuhörer jenen ruhigen, wohlthuenden Eindruck entbehrt, der immer das Ergebniss einer wahrhaft edlen, schönen und vollendeten Kunstleistung ist und sein soll. Wir fanden, in Bezug auf die Wirkung, weniger Kunst als Manier; wenn auch, wie nicht zu leugnen, eine mit vielem Geist verbundene Manier. Manier ist aber Sache der Mode und veraltet wie diese. Darin auch hauptsächlich liegt der Grund unserer Bemerkung, dass die Leistungen der geehrten Künstlerin einer uns fremd gewordenen fernen Zeit angehören. Uebrigens versteht es sich wohl von selbst, dass wir denselben hiermit nicht alle Wirkung abgesprochen haben wollen. Theilweise war dieselbe sogar wirklich bedeutend, wie z. B. in dem Vortrage der Frühlingsfeier von *Klopstock*, eines Gedichts, das, trotz vieler wahrhaft bewundernswürdiger Schönheit, sich allerdings für die Vortragsweise der Mad. *Schröder* ganz vorzüglich eignet. Auch in den beiden anderen Gedichten von *Bürger* und *Schiller* gelangen einige Theile ausgezeichnet, uns fehlte aber die oben bemerkte Totalwirkung und damit die gänzliche Befriedigung, die zu einem wahren Kunstgenusse so nothwendig ist.

Von besonderem Interesse waren die beiden Gesangstücke aus der Oper Rienzi von *Richard Wagner*. Diese Oper hat bei ihrer Aufführung in Dresden, nach den hierüber bekannt gewordenen Nachrichten, so viel Glück gemacht, dass man in der That berechtigt ist, etwas ganz Ausgezeichnetes zu erwarten. Man thut aber dem Kom-

ponisten gewiss Unrecht, wenn man von der im Allgemeinen geringen Wirkung, welche die beiden einzelnen Gesangstücke hier bei uns hervorbrachten, ohne Weiteres auf einen geringen musikalischen Werth der ganzen Oper schliessen will. Einzelne Stücke aus dem Ganzen herausgerissen, bringen selten die Wirkung voll hervor, welche sie an ihrer rechten Stelle haben, und um so weniger, je fertiger das Ganze in sich ist, je mehr dessen einzelne Theile eben nur Theile, wie sie sollen, und nicht selbst ein Ganzes sind, was sie nicht sollen. Damit ist aber nicht gesagt, dass sie nicht auch einen bestimmten, klaren in sich abgeschlossenen künstlerischen Eindruck hervorbringen könnten oder sollten, denn der darf und wird keinem Kunstwerk fehlen; er wird aber immer ein beschränkter sein, weil er durchaus mit nichts Anderem als dem, was eben jetzt geboten wird, in Beziehung steht; weil nicht zugleich eine Wirkung beabsichtigt werden kann, die im Grunde nicht eine ursprüngliche ist, sondern durch andere Mittel herbeigeführt wird, auf deren Hilfe an anderer Stelle gleich anfangs gerechnet wurde. So wäre es im Allgemeinen gewiss ein ganz unverständiges Verlangen, wenn man von der blosen Concertaufführung selbst einer ganzen Oper eine gleich grosse, auch dramatische Wirkung derselben wie von der Bühne herab fordern und erwarten wollte. Hier könnte und würde die Wirkung vor Allem nur eine ursprünglich musikalische sein, aus welcher auf die dramatische zwar mit Recht geschlossen werden, die aber nicht dieselbe zugleich oder auch nur eine gleich grosse sein könnte. Dies ist nun natürlich bei der Ausführung der beiden Gesangstücke aus Rienzi nur um so mehr der Fall; wir können die Wirkung, welche sie bei uns hervorbrachten, nur als das Ergebniss ihres rein musikalischen Gehaltes betrachten, und dürfen nicht ohne Weiteres behaupten, dass sie in Verbindung mit anderen stärkeren Mitteln eine grössere, auch künstlerisch bedeutendere Wirkung nicht haben könnten. Schon der gerühmte Erfolg der ganzen Oper bei ihrer Darstellung auf der Bühne würde dagegen sprechen, obgleich man die Darstellung und alle dabei verwendeten Mittel aus eigener Anschauung kennen müsste, um hierin mit voller Ueberzeugung sprechen und urtheilen zu können. Rein musikalisch betrachtet, müssen wir nun allerdings gestehen, dass unsere Erwartungen nicht völlig befriedigt worden sind. Zwar verkennen wir nicht, dass sich überall ein ernstes Streben, Fleiss und Sorgsamkeit in der Arbeit, Kenntniss und Uebung in Behandlung der Mittel unverkennbar herausstellt; aber das, was eben den wahren Künstler macht, was von seinem inneren Berufe, seiner höheren Befähigung unwiderleglich Zeugniss gibt, Erfindung, begeisterte und begeisternde Wärme der Empfindung, eine höhere, geistige Weihe, die mit poetischem Zauber verklärend wirkt, haben wir grossentheils vermisst. Es ist, wie uns scheint, zu wenig Geschaffenes und zu viel Gemachtes in dieser Musik. Wir wissen recht wohl, dass man Alles, auch das Erfinden und das Originellsein lernen muss; selbst die grössten und genialsten Meister sind in ihren ersten Werken nicht reich an Erfindung und Originalität gewesen; aber man hört gewiss überall heraus, dass es ihnen nicht an Stoff, sondern nur an Geschick und Uebung ihn herauszufördern oder zu verarbeiten fehlte. Hier aber scheint fast das Gegentheil zu sein; die wenigen Motive, welche beide Gesangstücke enthalten, sind mit so viel Mühe und Fleiss, ja zum Theil rühmlicher Geschicklichkeit verarbeitet, dass man sieht, der Komponist hat eben Alles geben wollen, vielleicht auch gegeben, was er hatte. Am auffallendsten ist uns dies in der Preghiera, welche Herr *Tichatschek* sang, gewesen; sie zieht sich mit einem einzigen nicht eben bedeutenden Motiv so sehr in die Länge, dass man sie selbst auf der Bühne kaum wirksam glauben kann, wenn nicht vielleicht neben ihr andere, im Grunde fremde Mittel anregend wirken, worauf die Einleitung und der Schluss der Preghiera, welche aus zwei gleichgeformten, sehr geschickt geschriebenen Instrumentalsätzen bestehen, allerdings hindeuten. — Dies unsere Ansicht über den rein musikalischen Werth dieser zwei Gesangstücke. Wir sind weit entfernt, darauf ein Vorurtheil auf die ganze Oper gründen zu wollen; beide Stücke sind schon an sich, ihrem speciellen Zwecke nach, hierzu durchaus nicht geeignet. Man wünschte dem Publikum Einiges aus der Oper vorzuführen; dazu musste genommen werden, was mit den gebotenen Mitteln, Mad. *Schröder-Devrient* und Herrn *Tichatschek*, ausführbar, ohne Wahl ob es das Beste oder auch nur das Passendste sei oder nicht. Wir hören, die Oper soll besonders durch grosse Chöre ausgezeichnet, überhaupt in ihren breiteren dramatischen Momenten am wirksamsten sein; man kann dies wohl von einem deutschen Künstler erwarten, zumal von einem, der es wirklich mit der Kunst ernst zu meinen scheint, wie Herr *Richard Wagner*, denn dafür spricht schon der Charakter seiner Arbeit, nach einem langen Aufenthalte in Paris, das, nach den Kunstwerken, die unsere Bühnen von dort erhalten, und den Künstlern, welche uns von dort heimsuchen, zu schliessen, die Kunst ziemlich leichtfertig zu behandeln pflegt. Es sollte uns wahrhaft freuen, wenn der deutschen Oper in Herrn *R. Wagner* eine neue Stütze erwachsen sollte.

Die Ausführung beider Gesangstücke war sehr lobenswerth; eben so zeichneten sich Mad. *Schröder-Devrient* und Herr *Tichatschek* durch den Vortrag des schönen Duetts von *Marschner* aus, das wir zu dessen feinsten und lieblichsten Kompositionen zählen. Herrn *Tichatschek's* sonore, leicht ansprechende Stimme klingt zwar in diesem Duett, das wie für ihn besonders geschrieben ist, sehr schön, allein dem feinen, ausserordentlich charakteristischen Vortrage der *Schröder-Devrient* gegenüber, vermisste man doch eine feinere Nüançirung, eine zartere Ausführung seiner Partie, die nur zu leicht allzusehr vorherrschend wird und dadurch dem Charakter des Duetts entgegen wirkt.

Ueber das meisterhafte Spiel *Mendelssohn-Bartholdy's* und sein schönes Dmoll-Concert, das allen wahren Künstlern gewiss hinreichend bekannt ist, brauchen wir nicht ausführlicher zu berichten. Solche Leistungen bedürfen des Lobes nicht; sie sind das Erzeugniss einer wahren, hochgebildeten Künstlernatur und bleiben nie ohne die grösste, nachhaltigste Wirkung. Gleiche Wirkung erreicht auch fast immer Madame *Schröder-De-*

*vrient* durch den Vortrag von Liedern, namentlich den Liedern von *Franz Schubert*, die für ihre grossartige, leidenschaftliche Auffassung und Vortragsweise am Meisten geeignet sind. Sie sang unter anderen wieder das schöne Lied: Am Meere auf eine Weise, wie es keine Sängerin ihr gleichthun dürfte. Ueberhaupt müssen wir das ganze Concert zu den interessantesten zählen, die uns in diesem Winter geboten worden sind, weniger freilich wegen wirklicher Kunstbedeutung alles Gebotenen, als wegen der reichen Zusammenstellung desselben.

Montag, den 28. November 1842, Concert von *Theodor Döhler* (Pianist des Herzogs von Lucca). — Fantasie über Themen aus der Oper Wilh. Tell von *Rossini*, komponirt und vorgetragen von Herrn *Theodor Döhler*. — Romanze aus der Oper Adèle de Foix von *Reissiger*, gesungen von Mad. *Schröder-Devrient*. — Notturno in Des dur, Etude in D moll, Andante aus *Bellini's* Sonnambula und Triller-Etude, komponirt und vorgetragen von Herrn *Th. Döhler*. — Grosse Caprice über Themen aus Guido und Ginevra von *Halevy*, komponirt und vorgetragen von Herrn *Döhler*. — Lieder von *Franz Schubert* und *L. Spohr*, gesungen von Mad. *Schröder-Devrient*. — Ballade und Tarantella, komponirt und vorgetragen von Herrn *Döhler*.

Trotz des grossen Rufes, welchen Herr *Döhler* als Pianofortevirtuos mit Recht geniesst, und der grossen Theilnahme, mit welcher derselbe bei seiner früheren Anwesenheit in Leipzig von unserem Publikum aufgenommen wurde, war dennoch ein sehr zahlreicher Besuch seines Concertes diesmal nicht zu erwarten. Das Publikum war in wenig Tagen mit Musik wahrhaft überschüttet worden, und wenn auch die rege Musikliebe unseres Publikums wirklich Ausserordentliches zu leisten vermag, so hätte doch jedenfalls das Concert selbst interessanter, musikalisch bedeutender sein müssen, wenn es nach so genussreichen Vorläufern noch besondere Anziehungskraft haben sollte. Man sehe aber nur das Repertoir, Herr *Döhler* spielte nur, und nicht weniger als acht Stücke eigener Komposition; alle ohne Orchesterbegleitung, alle nichts mehr als reine Virtuosenstücke in einer Manier, die man nunmehr recht herzlich satt haben muss. Auch Mad. *Schröder-Devrient* sang nur mit Pianofortebegleitung, und man kann sich wohl denken, dass, trotz der Meisterlichkeit fast aller Leistungen, doch die Einförmigkeit derselben ihrer Wirkung sehr nachtheilig werden musste. Was die Virtuosität des Herrn *Döhler* betrifft, so halten wir denselben entschieden für einen der fertigsten und ausgebildetsten Klavierspieler unserer Zeit; er steht, was Technik betrifft, gewiss Keinem nach, ja leistet hierin vielleicht mehr als mancher Andere, der grösseres Aufsehen macht. Ueber den Geist seines Spieles lässt sich aber aus dem Vortrage reiner Virtuosenstücke nicht urtheilen, und wir beklagen daher aufrichtig, dass er auch nicht ein einziges wirklich bedeutendes Kunstwerk ausgeführt hat, zumal da wir Ursache zu haben glauben, ihn für einen guten Musiker zu halten und von ihm auch ächt künstlerische Leistungen erwarten zu dürfen. Uebrigens fand sein Spiel die verdiente Anerkennung in reichem Maasse, und wir erkennen gern an, dass dasselbe eine so hohe Vollendung erreicht hat, wie man selten finden dürfte.

Mad. *Schröder-Devrient* trug die schöne Romanze von *Reissiger* vortrefflich und mit grossem Beifall vor; wie sie denn auch durch die Ausführung mehrerer Lieder, unter welchen wir das von *Spohr* aus dem Zweikampf „Was treibt den Waidmann in den Wald" als das glänzendste hervorheben, wie immer die grösste Wirkung hervorbrachte.

Der Inhalt unseres gegenwärtigen Berichts dürfte die Ueberzeugung geben, dass unsere in der Einleitung desselben über das Musikleben Leipzigs ausgesprochene Meinung vollkommen begründet ist, und unsere nächsten Berichte werden diese Ueberzeugung noch mehr bestätigen. †

---

*Leipzig*, den 11. Januar 1843. Wir sind im Stande die bestimmte Nachricht zu geben, dass hier in Leipzig eine grossartige Lehranstalt für höhere Ausbildung in der Musik (also ein Conservatorium), unter besonderem Schutze und Unterstützung Sr. Majestät unseres allergnädigsten Königs, in's Leben treten und schon in wenig Wochen eröffnet werden wird.

Als Lehrer werden an derselben die Herren Kapellmeister Dr. *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, Kantor und MD. *M. Hauptmann*, Concertmeister *Ferd. David*, Dr. *Robert Schumann*, Musikdirektor *Aug. Pohlenz* und Organist *C. F. Becker* thätig sein, denen sich nach Bedürfniss noch Andere anschliessen werden.

Die Anstalt steht sowohl In- als Ausländern, Schülern und Schülerinnen offen, und sind bereits mehrere Freistellen bei derselben fundirt. Im Uebrigen soll das Honorar sehr billig gestellt sein, und werden bereits in den nächsten Tagen die ausführlichen Anzeigen erfolgen.

---

## *Feuilleton.*

Einen interessanten Ueberblick über die vom 8. September 1836 — 8. September 1842 an der Pariser komischen Oper aufgeführten *neuen* (zwei- bis fünfaktigen) *Opern* gibt nachstehende Tabelle:

| Von: | Zahl der Opern: | Zahl d. Vorstellungen: | Durchschnitts-Einnahme von jeder Oper: | Durchschnitts-Einnahme v. jeder Aufführung: | Antheil d. Komponisten an dem Ertrage: |
|---|---|---|---|---|---|
| *Auber* | 5 | 560 | 313,795 Fr. | 2802 Fr. | 27,851 Fr. |
| *Batton* | 1 | 5 | 3,240 - | 648 - | 235 - |
| *Caraffa* | 1 | 8 | 7,925 - | 991 - | 574 - |
| *Onslow* | 1 | 16 | 27,619 - | 1726 - | 3,024 - |
| *Halevy* | 3 | 113 | 64,589 - | 1715 - | 6,461 - |
| *Adam* | 7 | 414 | 104,894 - | 1774 - | 9,029 - |
| *Monpou* | 3 | 88 | 34,610 - | 1180 - | 2,920 - |
| Mad. *Puget* | 1 | 28 | 60,654 - | 2166 - | 5,156 - |
| *Thomas* | 2 | 71 | 45,248 - | 1275 - | 3,879 - |
| *Boieldieu* | 1 | 32 | 27,603 - | 863 - | 2,346 - |
| *Clapisson* | 2 | 67 | 46,360 - | 1384 - | 5,290 - |
| *Coppola* | 1 | 35 | 63,975 | 1828 - | 4,638 - |
| *Donizetti* | 1 | 64 | 77,369 - | 1209 - | 5,611 - |

---

Am 31. December 1842 wurde in Leipzig *A. Lortzing's*, am 2. Januar 1843 in Dresden *Rich. Wagner's* neueste Oper gegeben; jene heisst: Der Wildschütz oder die Stimme der Natur, diese: Der fliegende Holländer. Beide fanden Beifall.

---

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien

## und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom 3. bis 9. Januar d. J.*

*Adam, A.*, Le Retour à la Montagne (Die Rückkehr in's Gebirge). Tyrolienne, f. 1 Singst. m. Pfte, Oboe od. Violine. Mainz, Schott. 1 Fl.
— 6 Airs fav. du Duc d'Olonne arr. p. le Pfte. Ebend. 45 Kr.
— Melange sur les Thèmes du Duc d'Olonne p. le Pfte. Ebd. 1 Fl. 12 Kr.
*Alkan, C. V.*, Finale p. le Pfte à 4 mains. Op. 17. Leipzig, Hofmeister. 15 Ngr.
*Auber*, Les Diamans de la Couronne. Die Krondiamanten. Opéra, arr. p. le Pfte. Mainz, Schott. 6 Fl.
*Bellini*, Potp. sur i Puritani p. 2 Guit. p. J. J. Müller. Ebd. 1 Fl. 12 Kr.
*Benedict*, Caprice p. le Pfte. Op. 33. Ebend. 1 Fl. 21 Kr.
*Bertini*, Duo sur les Thèmes du Duc d'Olonne p. le Pfte à 4 mains. Op. 139. Ebend. 1 Fl. 48 Kr.
*Bockmühl, R. E.*, Fant. sur des Mazurkas fav. de Chopin p. le Vcelle av. Pfte. Op. 15. Ebend. 1 Fl. 48 Kr.
— Souv. de Bellini. Fant. p. le Vcelle av. Pfte. Op. 24. Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr.
*Czerny, C.*, Reminiscenses de l'Opéra: Le Duc d'Olonne. 6 Rondinos p. le Pfte. Op. 701. No. 1—6. Ebend. à 54 Kr.
— Fant. brill. s. plus. mot. fav. de l'Opéra: Le Duc d'Olonne p. le Pfte. à 4 mains. Op. 703. Ebend. 2 Fl.
*Franchomme, A.*, Fant. s. des mot. des Quint. d'Onslow p. le Vcelle av. Orch. 1 Thlr. 10 Ngr., av. Pfte 20 Ngr. Leipzig, Hofmeister.
*Gomion, L.*, Souvenir du Duc d'Olonne p. le Pfte. Mainz, Schott. 1 Fl.
*Haydn, J.*, Quatuor in B dur. No. 37. Partitur. Neue Ausgabe. Berlin, Trautwein u. Comp. 15 Sgr. n.
*Labitzky, J.*, Dublin-Walzer, Op. 87, f. Orch. 1 Thlr. 20 Ngr., f. eine Flöte 5 Ngr., f. d. Pfte zu 4 Händen 20 Ngr., zu 2 Händen 15 Ngr., im leichten Style 10 Ngr. Leipzig, Hofmeister. Prag, Hoffmann.
— Die Elfen, Walzer f. eine Flöte. Ebend. 5 Ngr.
*Lachner, F.*, Catharina Cornaro. Königin v. Cypern. Oper f. d. Pfte arr. v. H. Cramer. Mainz, Schott. 9 Fl. 36 Kr.
— Chor u. Ballet daraus f. d. Pfte zu 4 Händen 45 Kr., zu 2 Händen 27 Kr. Ebend.
— 12 Airs fav. de l'Opéra: Catharina Cornaro p. la Clarinette arr. par Küffner. Ebend. 54 Kr.
*Lutz, G.*, Le Retour au Châlet. Rond. pastorale p. le Pfte. Op. 9. Leipzig, Hofmeister. 12½ Ngr.
*Lvoff, A.*, Grand Choeur militaire sur des chansons nationales Russes p. Choeur et Orchestre et Piano en Partition. Allemand et Russe. Op. 15. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 2 Thlr. 15 Ngr.
*Mangold, C.*, Der deutsche Wein m. Pfte. Mainz, Schott. 8 Kr.
*Marschner, A. E.*, Délices de l'Opéra italien. 6 Morceaux elegants p. le Pfte. Op. 17. Liv. 1—3. Leipzig, Hofmeister. à 12½ Ngr.
*Marscheck, E.*, Mein Herz ist im Hochland, Gedicht f. Alt od. Bariton m. Pfte u. Violine od. Vcell oblig. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.
— Mis Vaterland. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 54 Kr.
— 2 Schweizer Lieder. No. 1. Mi Wunsch. No. 2. Der Verliebte, f. 1 Singstimme m. Pfte. Ebend. 27 Kr.
*Maurer, L.*, 3me Concertino p. le Violon av. Orch. 1 Thlr. 25 Ngr., av. Pfte 25 Ngr. Op. 82. Leipzig, Hofmeister.
*Neukomm, S.*, Christi Himmelfahrt. Orator. in 2 Abth. Die Worte aus Klopstock's Messias zusammengestellt. Die Orch.-Stimmen. Mainz, Schott. 12 Fl.
*Rosellen, H.*, Fleurette. Romance variée p. le Pfte. Op. 48. Leipzig, Hofmeister. 20 Ngr.
*Rosenhain, J.*, Grande Valse brill. p. le Pfte à 4 mains. Op. 36. Ebendaselbst. 20 Ngr.
*Sammlung* vorzüglicher Gesangstücke v. Ursprung gesetzmässiger Harmonie bis auf die neue Zeit. Herausgeg. v. Fr. Rochlitz. Dritter Band. 3e Abtheilung. Mainz, Schott.
*Schad, J.*, Les Plaintes de la jeune fille. Ball. de Fr. Schubert en Fant. p. le Pfte. Leipzig, Hofmeister. 12½ Ngr.
*Schilling, G.*, Polyphonomos od. d. Kunst in 36 Lect. sich eine vollst. Kenntniss d. musikal. Harmonie zu erwerben. 1e u. 2e Abtheilung der zweiten Aufl. Stuttgart, Weise u. Stoppani. 6 Fl.
*Schlimbach, G. C. F.*, Ueber die Struktur, Erhaltung u. Stimmung der Orgel. Dritte Auflage. Durchgesehen u. vermehrt von C. F. Becker. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 10 Ngr. n.
*Skraup, F. J.*, 3 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 21. Leipzig, Hofmeister. 10 Ngr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

---

# Ankündigungen.



Druck und Verlag von *Breitkopf* und *Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Januar. № 3. 1843.

**Inhalt:** Briefe über Operndichtung und Operncomposition an einen angehenden Operncomponisten. — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Berlin. Aus Leipzig. Aus Prag. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

## *Briefe* über Operndichtung und Operncomposition an einen angehenden Operncomponisten.

### *Erster Brief.*

Sie wollen, ein junger Deutscher, sich der Operncomposition widmen? Ich kenne Ihr schönes Talent. Dennoch regt sich ein tiefes Bedauern in meiner Seele, wenn ich den Weg bedenke, den Sie anzutreten im Begriffe stehen!

Blicken Sie um sich. So viele Dichter und Componisten in der deutschen Nation; so Vieler Bestrebungen darunter für die Oper, und doch verhältnissmässig so wenig Gelungenes! An Texten die Niemand componiren, Partituren die Niemand aufführen, Aufführungen denen Niemand zum zweitenmal beiwohnen will, ist Deutschland reich.

Ist Deutschland arm an Talenten für diese Kunstgattung?

Die Frage müsste mit ja beantwortet werden, wenn verunglückte Kunstwerke unbedingt auf mangelndes Kunsttalent zu schliessen berechtigten. Das wird aber Keiner behaupten, der über das Wesen des Talents und Genies Betrachtungen angestellt und Erfahrungen gemacht hat. Zum Schaffen ächter Kunstwerke gehört ein tüchtiges Können. Das besitzen viele Deutsche gewiss, und besitzen auch Sie, mein junger Freund. Es gehört dazu aber auch ein richtiges Wollen, und das geht Vielen ab. Man kann bedeutende Kräfte haben, und sie doch ganz falsch verwenden. Der Lichtgeist Goethe sagt einmal: „Es ist sonderbar, dass die Deutschen mit mancherlei Kräften und Talenten so wenig Gefühl vom *Gehörigen* in den Künsten haben."

Von diesem Gesichtspunkte aus will ich Ihnen nach und nach meine Gedanken und Erfahrungen über Alles was deutsche Operndichtung und deutsche Opernmusik betrifft, mittheilen.

Das Erste, was ich Ihnen an's Herz lege, ist: componiren Sie lieber niemals einen Text, als einen schlechten

Ich werde Ihnen später die Eigenschaften eines guten Textes so vollständig wie möglich aufzuzählen suchen, einmal, um sie bei der Wahl eines solchen prüfend daran zu halten, sodann aber auch, um Ihrem Dichter mit dem hellen Bewusstsein derselben bei seiner Arbeit zu Hilfe kommen zu können — wo es etwa nöthig sein möchte.

Ehe ich aber daran gehe, muss ich mich erst über den oben gegebenen Rath rechtfertigen, der eigentlich abgeschmackt klingt, insofern ihn jeder Vernünftige als ganz natürliche Grundbedingung bei einer Oper sich selber geben müsste.

Die vielen schlechten Texte jedoch, die noch täglich componirt werden, beweissen nur zu sehr, dass viele Componisten einen Text entweder nicht zu beurtheilen verstehen, oder einen guten nicht für wesentlich nöthig halten. Denn jenen Entschuldigungsgrund, dass es in Ermangelung eines vernünftigen Opernbuches doch besser sei, ein schlechtes, als gar keines zu componiren, lasse ich nur gelten, wenn man mir beweist, dass in Ermangelung von Gelegenheit Vernünftiges zu thun, es besser sei, Unvernünftiges, als gar nichts vorzunehmen. Unvernünftig aber ist es, einen Text zu componiren, von dem man im Voraus weiss, dass er auch eine gute Musik in das Meer der Vergessenheit versenken wird.

Oder sollte wirklich irgend Jemand glauben, der Text sei Nebensache bei einer Oper, und mit guter Musik gehe auch der elendeste *alle stelle?* Dass manche Componisten diesen Glauben haben, geht, wie schon gesagt, aus ihren schlechten Wahlen hervor. Mit voller Gewissheit hat ihn aber ein deutscher Schriftsteller vor Kurzem in der neuen Leipz. Zeitschrift für Musik öffentlich ausgesprochen und zu vertheidigen gesucht, Herr Gollmick in Frankfurt unter dem Titel: Glossen über Operntexte.

Will ich also meine nachfolgenden Briefe nicht vergeblich schreiben, so muss ich erst diese Glossen über den Haufen zu werfen suchen. Denn wenn es wahr ist, dass auch ein elender Text mit guter Musik Glück mache, so brauche ich natürlich die Eigenschaften eines guten nicht auseinander zu setzen.

Herrn Gollmick's Hauptsatz lautet: „Ein Opernbuch ist an sich nie gut oder schlecht. Es wird beides erst unter den Händen des Componisten."

Das heisst doch wohl: ein guter Text wird durch schlechte Musik schlecht, und ein schlechter Text durch gute Musik gut?

So meint er's, und sagt weiter: die Ursache des Nichtgefallens der deutschen Opern liegt niemals in dem Texte, sondern allemal in der Musik.

Als Beweise führt er unter andern die Mozart'schen, und führt die vielen italienischen Opern an, die trotz ihrer elenden Texte auf alle Bühnen gelangten.

Es gehört aber nicht viel Scharfsinn dazu, die falschen Wahrnehmungen Herrn Gollmick's und falschen Folgerungen daraus zu erkennen.

Zuerst wimmelt der Aufsatz von Widersprüchen in in sich selbst.

Z. B. sagt der Verfasser: „Armand, Joseph in Aegypten, die Schweizerfamilie, Zauberflöte, Vestalin u. s. w., zeigen zwar gute Texte, doch tragen sie zum Gefallen genannter Opern nichts bei. Die Componisten derselben würden allenfalls auch einen *Küchenzettel* in die ewigen Sterne versetzt haben."

Dagegen spricht er später aus: „Der Mangel interessanter Szenerie, oder gehöriger Abwechslung der Nummern und Situationen muss auch die *vortrefflichste Musik* umbringen; deshalb ist Idomeneo und Così fan tutte von den Bühnen verschwunden und hat sich kaum Titus darauf erhalten können."

Hier widerspricht der zweite Satz dem ersten.

Folgender: „denn hätten die Texte *nur einen geringen Einfluss* auf die Haltbarkeit, wie könnten die meisten italienischen Opern jemals gefallen haben, deren Bücher bekanntlich unter aller Kritik sind," widerspricht wieder dem zweiten. So geht es fast durch den ganzen Aufsatz fort!

Die Wahrheit hinsichtlich der Operntexte für *deutsche* Componisten in *unserer* Zeit steht so.

Ertragen wir Deutschen *ältere* gute Opernmusik mit *schlechten* Texten, so wollen wir diese Musik nicht missen wegen ihrer Güte, aber auch weil sie uns durch Gewohnheit und durch jugendliche Erinnerungen, durch mannichfaltige Ideenassociationen noch einen besondern Reiz mitbringt. Einen *vollkommenen Kunstgenuss* haben wir dabei nicht, denn der schlechte Text missfällt unserem ausgebildeteren ästhetisch-dramatischen Gefühl und Geschmack. Erschiene eine solche Oper heute, sie würde sich trotz der guten Musik nicht halten, wenigstens noch viel mehr abstossen. Herr Gollmick hat bei seinen Wahrnehmungen in dieser Rücksicht die *fortgerückte Zeit* übersehen.

Die italienischen Opern dagegen schleppen ihre elenden Texte nicht wegen ihrer ächten, sondern wegen ihrer *Concertgesangsmusik* durch die Welt.

Die italienischen Componisten schreiben keine dramatisch-musikalischen Kunstwerke im höhern Sinn des Worts, und wollen sie nicht schreiben, sondern zunächst Virtuosenstücke für die Sänger, die darin ihre schöne Stimme und Kehlenfertigkeit zu zeigen brennen. Diejenigen, welche Beides besitzen, werden darin gefallen, denn schöner Klang und Fertigkeit bringen bei dem grossen Publikum die Hände am Sichersten und Stärksten in Bewegung, ohne dass das Vorgetragene darum einen wahren Kunstwerth immer hätte.

Das Zweite, was an den neuitalienischen Opern die Masse anzieht, sind die klaren, immer in derselben Form erscheinenden, angenehm in das Ohr krabbelnden Melodieen, und das einfache, hebende, aber immer in derselben Weise wiederkehrende Accompagnement dazu; dass dabei von Wahrheit der Situation, des Charakters und der Gefühle keine Rede ist, weiss Herr Gollmick auch.

Bringen und erhalten diese Vorzüge, die doch untergeordnet sind, die schlechten Texte auch auf die deutschen Bühnen, so könnten freilich die deutschen Componisten jeden schlechten Text componiren, wenn sie es in neuitalienischer Weise thun *wollten* und *dürften*. Ich will nicht untersuchen, ob es ihnen nicht möglich wäre, jene einzige Arien-, Duett- u. s. w. Form so sklavisch zu kopiren, wie sie ein Italiener dem anderen sklavisch nachkopirt — Meyerbeer hat es bekanntlich gekonnt — aber die deutschen *wollen* es nicht, weil sie höhere Begriffe von der Kunst in sich tragen, und sie *dürfen* es auch in Deutschland nicht, denn die Kritik würde sie zerreissen und mit Füssen treten.

Die deutschen Componisten, wenn sie dennoch ächte deutsche Musik liefern wollen — ich sage nicht, dass alle deutsche Musik ächt sei — ich meine, wenn sie nach Mozart'schen und andrer wahrer Künstler Kunstmaximen Opern componiren wollen, müssen in unserer Zeit gute, d. h. dramatisch-interessante Texte haben, wenn sie hoffen wollen durchzudringen. Alle deutschen Componisten, selbst die früherer Zeit, denen es gelungen, ist es nur mit Hilfe eines interessanten Textes gelungen — Weigel'n durch die Schweizerfamilie, Weber'n durch den Freischütz, Mozart selbst durch die Entführung, die Zauberflöte u. s. w. Haben sie dann einmal einen Namen, so geht es später wohl auch mit einem geringeren, doch werden sie damit im Schatten stehen, nicht so gefallen und nicht so oft gegeben werden. Herr Gollmick selbst bestätigt diese Erfahrung durch seine oben angeführte Bemerkung über Così fan tutte und Titus. Auch Weigl hat viele andere Opern geschrieben, auch Weber, aber in dem Maasse, dass die Texte schlechter waren, sind sie auch weniger auf den Bühnen erschienen, oder gar verschwunden. Und wie kommt es denn, dass die Componisten in der Regel zu ihrem besten Texte auch ihre beste Musik geliefert haben?

Weil ein gutes Buch die Kräfte des Componisten in höherem Grade entflammt.

Und man frage doch jedes deutsche Publicum, aus welcher Oper es *vollständiger befriedigt* nach Hause geht, aus einer Oper mit guter Musik und schlechtem Text, wie z. B. aus Così fan tutte, oder aus einer mit guter Musik und gutem Text, wie z. B. aus der Entführung oder aus der Schweizerfamilie?

Wenn nun Herr Gollmick zu den deutschen Componisten sagte: schreibt neuitalienische Musik, so braucht ihr bei der Wahl eurer Texte nicht ängstlich zu sein, eure Opern werden doch auf die Repertoires kommen, so wäre sein Rath wahr aber auch schlecht, weil dessen Befolgung dem Künstler zwar augenblicklichen Vortheil, der wahren dramatisch-musikalischen Kunst aber den Untergang brächte. Denn: zu allen Zeiten ist die Kunst durch die Künstler herabgezogen worden, klagt der grosse Dichter, und dieses Herabziehen der Kunst räth Herr Gollmick den deutschen Componisten wirklich, das ist die Tendenz seines Aufsatzes. Hier ist sie mit seinen eigenen Worten.

„Darüber zu rechten, weshalb ein Publicum dieser Art von Ragouts-Musik huldigt, ist hier nicht meine

Absicht. Genug, es huldigt ihr, und nur, weil, wie gesagt, ihm Musik und Sänger angenehm sind!"

In einem andern Theile desselben Aufsatzes sagt er freilich wieder: schreibt nur wie Mozart, Spontini, Cherubini, so werdet ihr auch einen Küchenzettel in die ewigen Sterne versetzen!

Liest man das Ganze nur mit einiger Aufmerksamkeit durch, und bedenkt, dass es Rathschläge für die deutschen Componisten enthalten soll, so kann man wahrhaftig nicht anders schliessen, als dass sie Herr Gollmick sämmtlich für ausgezeichnete Schwachköpfe halte. Denn wem anders als solchen dürfte er Folgendes zu bieten wagen?

„Es ist also in der That nichts Lächerlicheres, als alle die kleinlichen Skrupel in der Wahl der Operntexte. Man stösst sich an Kleinigkeiten, weil man nicht den Muth hat, sich an das Ganze zu wagen.

So habe ich schon *erlebt*, dass Jemand — Ruhe seiner Asche! — einen Text anzunehmen anstössig fand, weil es in einer Anmerkung hiess: „er knöpft sich das Wamms zu" — statt Jacke —; und dass einen Andern das Wort Anger so genirte, dass er misstrauisch auf das Ganze wurde, und sich die Sache verschlug."

Zwei deutsche Componisten hätte es gegeben, wovon der eine einen Text blos wegen *eines* Wortes, *blos* wegen des Wortes *Wamms*, und das noch dazu *nur in einer Anmerkung* vorgekommen, abgewiesen! und der andere einen Text *wieder* nur wegen *eines* Wortes, des Wortes *Anger* nicht habe komponiren wollen?

Das hofft Herr Gollmick den deutschen Componisten *als ein Erlebtes* auf die Nase binden zu können?!

Ich denke, mein junger Freund, ich habe Ihnen von diesen Glossen so viel gezeigt, als nöthig ist, um sie gefahrlos für Sie in jeder Beziehung zu machen, — um Ihnen darzuthun, dass in unsrer Zeit ein Operntext mehr zu bedeuten hat als in früherer, dass ein deutscher Operncomponist, der mit Hoffnung auf Erfolg arbeiten will, vor Allem ein gutes Buch haben müsse, und dass er in Ermangelung eines solchen besser thut, seine Kräfte anderen Compositionsgattungen zuzuwenden, als sie an dieser nutzlos zu verschwenden.

Warum ich über diese Glossen hinweg in meinen Gegenstand hineinschreiten musste, habe ich Ihnen oben angedeutet. Ich durfte sie auch schon um deswillen nicht übergehen, weil Herr Gollmick durch manche gute Ansicht sich eine Autorität in der musikalischen Welt, und mit Recht, erworben, und endlich, weil auch in ihnen einige Körnchen Wahrheit zerstreut liegen, auf die ich in der Folge gern hindeuten werde; denn nicht gegen Herrn Gollmick als Menschen und Schriftsteller überhaupt, sondern nur gegen die Verirrungen des Letztern in dem fraglichen Aufsatze habe ich geschrieben. Ich drücke ihm von Herzen und freundschaftlichst die Hand.

In den nächsten Briefen hoffe ich Ihnen Interessanteres bieten zu können.

Ihr u. s. w.

(Fortsetzung folgt.)

## Recensionen.

*Henri Cramer:* Nocturne elégique. Op. 2. Pr. 36 Kr.
— —: Romance passionnée en forme de Fantaisie. Op. 5. Pr. 1 Fl.
— —: Allegro brillant, Morceau de Salon. Op. 6. Pr. 1 Fl.
— —: Fantaisie romantique de Salon. Op. 8. Pr. 1 Fl.
— —: Fantaisie sur un thème favori de l'Opéra: La Straniera. Op. 9. Pr. 1 Fl.
— —: 3 Pensées fugitives. Op. 10. Prix 54 Kr.
Sämmtlich bei B. Schott's Söhnen in Mainz.

Diese Compositionen eines jungen Componisten zeichnen sich in mancher Hinsicht unter den Massen schwülstiger und schwieriger Klavierstücke aus. Bieten sie auch nichts Neues, so sind sie doch sämmtlich leicht ausführbar, klar und effektvoll, und man muss es dem jungen Manne schon Dank wissen, dass er eine rühmliche Ausnahme unter den jetzigen Modeklavierhelden macht, die meistens gleich mit einem Notenschwulst anfangen, aus dem man die Melodie mit Mühe zusammensuchen muss. Und doch muss Referent dem Componisten auch zu bedenken geben, wie er unter manchem Werthvollen auch so Unbedeutendes liefert. Warum das „Nocturne elégique" herausgeben? Es ist eine wahre Kleinigkeit, die sich jeder Klavierspieler nach dem Anhören einer Bellini'schen Cantilene zusammenleimen kann. Unter mehreren solchen in ein Opus vereinigten Nocturnes würde dieses einzelne mitpassiren, aber es als ein besonderes Opus herauszugeben, ist nicht wohlgethan. In Op. 5 „Romance passionnée" ist kein innerer Zusammenhang, und der Beisatz „en forme de Fantaisie" entschuldigt das nicht. Uebrigens enthält dieses Opus viel Gutes. Das beste ist Op. 6 „Allegro brillant," ein effektvolles und charaktervolles Stück. Hierin macht sich uns der junge Componist interessant; er ist deutsch und entlehnt wenigstens keine nichtssagenden neufranzösischen Opernideen. — Die „Fantaisie romantique," Op. 8, erscheint Referenten desto unbedeutender. So ein Mosaik müssen wir oft genug hinnehmen, wenn die Herren Verleger, wie das nicht anders sein kann, aus französischen Opern von namhaften und namenlosen Componisten Potpourri's und dergleichen Extrakte machen lassen; wir haben es aber nicht gern, wenn ein Komponist aus seinem eignen Gedankenfonds dergleichen nachzuahmen sucht. Am wenigsten lässt sich für und wider Op. 9 sagen. Es ist eben so gut als die meisten dergleichen Variationen aus den beliebten Fabriken, und der Componist zeigt Befähigung, mit diesen in die Schranken zu treten. Die „Pensées fugitives," Op. 10, sind recht gut, aber zu kurz und anspruchlos. — Wir geben dem Verfasser doch den Rath, nicht jede Kleinigkeit gleich drucken zu lassen, sondern nur das Beste und aus sorgsamer Prüfung Hervorgegangene in die Welt zu schicken, und sich wo möglich von dem Einflusse, den das nichtssagende modernfranzösische Geklingel gar gern wegen seiner anscheinenden Neuheit auf uns ausübt, frei zu erhalten, wünschen auch, dass er die durch sein Opus 6 in uns erweckten Hoffnungen durch andere gehaltvolle Werke in Erfüllung gehen lasse.

Ebendaselbst:

*E. Prudent:* Fantaisie sur Lucie de Lammermoor pour Piano. Op. 8. Pr. 1 Fl. 48 Kr.

Diese Fantasie hat Zusammenhang und steigert sich vortrefflich. Es ist ein dankbares Concertstück, und Klavierspieler, die mit den neuesten Effektstücken und der neuen Manier vertraut sind, werden Freude daran haben. Wir empfehlen es mit voller Ueberzeugung, und stellen dem, wie uns scheint, jungen Componisten, der sich die Liszt-Thalberg'sche Schreibart ganz zu eigen gemacht hat, ein günstiges Prognosticon.

---

Bei den nachfolgenden aus eben derselben Verlagshandlung hervorgegangenen Werken dürfen wir uns mit der blosen Anzeige begnügen. Uns sind dergleichen Excerpte sehr uninteressant; es sind aber nothwendige und den Verlegern einträgliche Artikel, die für eine gewisse Klasse Menschen da sein müssen. Auch der bei Weitem grössere Theil der Klavierlehrer lässt lieber solches Zeug spielen, es gibt gar zu viel Gründe dafür. Deshalb empfehlen wir

*H. Herz:* Trois Divertissemens pour le Piano sur les Airs de Ballet de la „Jolie fille de Gand." Op. 128. 1) La Kermesse 1 Fl. 12 Kr. 2) Pas de trois 1 Fl. 12 Kr. und 3) Le Galop 1 Fl. 12 Kr.

Ferner:

*Fr. Hünten:* Deux Morceaux sur le même Ballet. Op. 119. 1) La Cracovienne 1 Fl. 2) Grande Marche 1 Fl.

Von tüchtigen Klavierspielern, die in den Salons zu Hause sind, arrangirt lernt man hier die pikantesten Stücke aus Adam's neuestem Ballet kennen. Aus Auber's neuester Oper: „Le Duc d'Olonne" liefert uns

*Fr. Kalkbrenner:* Fantaisie sur les plus jolis Thèmes du Duc d'Olonne. Op. 159. Pr. 1 Fl. 30 Kr.

Referent ist froh, sich über diesen uninteressanten musikalischen Berg fortgearbeitet zu haben. Dass es sehr schwer ist, so verschiedenartige Themen in einen gewissen innern Zusammenhang zu bringen, ist gewiss. Referent ist aber gewohnt, von Herrn Kalkbrenner nur Werthvolles zu empfangen, und deshalb schmerzt es, Herrn Kalkbrenner, wie wir es doch mindestens sagen müssen, an dergleichen Mosaiks seine Zeit verschwenden und so Unbedeutendes und Unkünstlerisches leisten zu sehen.

---

*A. Dreyschock:* Nocturne pour le Piano. Op. 16. Prague, chez J. Hoffmann. Pr. 30 Kr. C.-M.

Referent hat dem jungen Componisten bei der Beurtheilung seiner letzterschienenen Kleinigkeiten gutgemeinten Rath ertheilt. Hier bringt er schon wieder eine wahrhafte Lappalie. Sie besteht aus 55 Takten. Das zwölf Takte lange Thema ist schon bekannt, und das wenige Uebrige nicht minder uninteressant. Von Erfindung keine Spur.

Noch dürftiger ist aber das ebendaselbst erschienene Opus 18 desselben Componisten:

Les Regrets. Prix 45 Kr. C.-M.

Der Titel ist wahrhaft mit Haaren herbeigezogen, und nur zuletzt lässt der Componist etwas von kläglichen Empfindungen dunkel ahnen. Referent bedauert, nochmalige Klagen über den jungen Componisten anstimmen zu müssen, den er gern wieder einmal freudig begrüsst hätte.

---

Mit grossem Vergnügen zeigen wir an:

*J. F. Kittl:* Six Impromptus pour le Pianoforte. Op. 18. 1) La Guérison 10 Ngr. 2) Le départ 10 Ngr. 3) La confiance 10 Ngr. 4) L'inquiétude 15 Ngr. 5) La Conversation 7½ Ngr. 6) Le Zéphir 12½ Ngr. Leipzig, chez Fr. Hofmeister.

Sie sind sämmtlich gerundet und interessant. Vorzüglich gefällt uns No. 1, dessen Melodie tiefes Gefühl athmet. Nicht minder wohlthuend ist No. 2. Bei No. 3 und 4 ist vergessen worden, das Tempo anzugeben, doch lässt sich dasselbe nicht wohl vergreifen. No. 5, La Conversation, wird gewiss, gut nüançirt, effektuiren, wir müssen jedoch gestehen, dass uns die durchgeführte Figur, die die Conversation führt, zu kleinlich und uninteressant ist. Diese kleine Ausstellung wird uns der brave Componist, der sich schon in grössern Musikstücken trefflich bewährt hat, nicht übel nehmen. Wir empfehlen diese schöne Sammlung angelegentlich. — Gleiche Empfehlung verdient

*J. F. Kittl:* Trois Impromptus. Op. 17. Berlin, chez Schlesinger. Pr. ⅔ Thlr.

In No. 1, Takt 2, liesse sich wohl die erscheinende Härte im zweiten Viertel des Accompagnements der rechten Hand durch $\overset{a}{fis}$ vermeiden. Seite 4, Takt 9 und 10, ist die zweite Note der rechten Hand durch *cis* zu verbessern. — Wir wiederholen, dass beide Werke sehr empfehlenswerth sind und uns Freude gemacht haben.

---

*C. Krebs:* Grande Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: Lucrezia Borgia pour le Piano. Op. 121. Hamburg et Leipsic, chez Schuberth et Comp. Pr. 1 Thlr.

Ein sehr brillantes effektvolles Stück, aus dem man sehen kann, dass auch, ohne den Liszt'schen Notenkoloss und Thurmbau anzuwenden, Effekt zu erzielen ist. Auf der ersten Seite hätte Referent die veraltete, lang anhaltende Bassfigur  u. s. w. weggewünscht. Ueberall wie Seite 6 und 11 bewährt sich der tüchtige und gründliche Componist; nur Seite 19 gegen den Schluss hin borgt er sich die Bassfigur von Liszt, was wir ihm jedoch nicht zum Vorwurf machen wollen, denn warum soll man nicht berechtigt sein, eine Figur zu gebrauchen, von welcher die Musik so viele und verschiedene hergibt? Der Stich ist schön und korrekt.

---

Freudigst begrüssen wir die eben daselbst erschienenen von

*Siegismund Goldschmidt:* Six Etudes de Concert pour le Piano. Op. 4. Pr. ⅚ Thlr.
bei denen wir nur bedauern, dass der junge talentvolle Componist die schwierigsten Tonarten so sehr bevorzugt. Diese Etuden sind sehr schwer, aber der in ihnen wohnende Geist und tiefes Gefühl werden die Schwierigkeiten überwinden helfen.

---

Zum Schluss empfehlen wir

*A. Fesca:* Romance et Etude héroique pour le Piano, Op. 27. Braunschweig, chez Meyer jun. Pr. 18 Ggr.
von welchem wir die Romanze als schön und die Etude als effektvoll bezeichnen. 16.

---

Dr. *H. Marschner:* Frühlingsliebe von F. Rückert für eine Sopran- oder Tenor-Stimme mit Begleitung des Pianoforte u. s. w. 2. Heft der Frühlingsliebe. Op. 113. Hannover, bei Nagel. Pr. 1 Thlr. 4 Ggr.

Marschner ist als Liedercomponist längst bekannt und anerkannt; vorliegende Gesänge weichen fast in keiner Weise von dem früheren Typus ab, weshalb um so mehr eine blos kurze Anzeige genügt. No. 1. Wenn ein Wort die Liebste spricht. No. 2. Liebst du mich, o Liebster? — Beide Gesänge fallen angenehm in's Ohr, ohne sich gerade durch besondere Originalität auszuzeichnen; werthvoller dürfte in dieser Beziehung No. 3 sein: „Lüfte die ihr scherzet," der Gesang ist hier durch eine sehr sanft säuselnde Begleitung sehr angenehm durchwunden, doch wünschte Recensent hier wie überhaupt lange Nach- und Zwischenspiele beschränkt; sie beeinträchtigen in der Regel den Effekt des Gesanges, was in dieser Liedersammlung namentlich von No. 5 gelten dürfte. No. 4. „Der Himmel hat eine Thräne geweint," ist schön aus der Seele und Kehle gesungen. No. 5. „Beseligt sein" ist ein sehr schwungvoller Gesang, dessen Effekt, wie schon bemerkt, durch das lange Nachspiel theilweise zerstört wird. No. 6. „Grasemückchen," originell niedlich. No. 7. Liebster, deine Worte fehlen. — In jeder Beziehung ein trefflicher Gesang. Die äussere Ausstattung ist gut.

---

*A. Pott:* Vier deutsche Lieder in Musik gesetzt für eine Alt- oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 21. Braunschweig, bei G. M. Meyer. Preis 14 Ggr.

No. 1. Unterwegs. Ein einfach, gemüthvolles Lied. No. 2. Ebenfalls mit der Ueberschrift „Unterwegs" ist dem ersten Liede vielleicht noch vorzuziehen. No. 3. Herbstvöglein. Sehr cantabel, wird aber durch die Begleitung etwas monoton. No. 4. Vöglein, mein Bote. Ein anmuthig Lied, welches in der zweiten Hälfte durch die Zwischenspiele im Melodieflusse ohne innern Grund gehemmt wird. Die Sammlung ist zu empfehlen, wenn auch die Behandlung der Stimme nicht immer musterhaft genannt werden kann; manche Stelle ist schön gedacht, bleibt aber in der Ausführung hinter dem gehofften Effekte.

---

*Spontini's* Lebewohl an seine Freunde in Berlin. Gedicht und Musik von Dr. Ritter *Spontini* u. s. w. Berlin, bei Trautwein. Preis ⅓ Thlr.

Ueber Spontini's Weggang von Berlin ist bereits in fast allen Zeitschriften so umständlich berichtet, dass wir über dieses „Lebewohl" des greisen Künstlers um so weniger ausführlich zu berichten haben, da es von der früheren Compositionsweise des Tondichters in keiner wesentlichen Beziehung abweicht. Der geniale Meister wird durch seine grossartigen Tonschöpfungen bei der Nachwelt noch ruhmgekrönt dastehen, wenn seine Verhältnisse zu der Berliner Bühne und dem dortigen Publicum längst der Vergessenheit anheim gefallen sind. Die Vestalin, Cortez, Olympia sind vollgültige Zeugen eines unsterblichen Genies. —

„Er blieb zu lang, drum blieb er nicht geachtet;
Der Grösste wird, wenn lang er bleibt, verachtet."
(*Dakiki*, Neupersischer Dichter.)

„Er brauset frisch, wie junger Feuerwein
Und dennoch ist des Alters Weisheit sein;
Er brennt in Glut, wie Flammen der Juwele,
Doch Frieden herrscht im Tiefsten seiner Seele;
Aus seinen Tönen blitzt des Löwen Stärke,
Doch Milde wohnt im Grunde seiner Werke,
Und ob er Frieden kündet oder Krieg,
Er bleibet Herrscher, und sein ist der Sieg."

---

*Adolph Reichel:* Vier Gesänge für eine Singstimme (Op. 5) und fünf Lieder für eine Mezzo-Sopran-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 7. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. à 16 Ngr.

— —: Duett für Sopran und Tenor von A. v. Chamisso mit Begleitung des Pianoforte. Op. 6. Ebendaselbst. Preis 15 Ngr.

Der angehende Componist, ein Schüler Dehn's in Berlin, verdient in mehrfacher Beziehung Beachtung; die hier vorliegenden Vocalcompositionen zeichnen sich durch Natürlichkeit, Gewandtheit in der technischen Form und gute Declamation vortheilhaft aus; ein umfassenderes Urtheil behält sich Referent vor, wenn Herr Reichel erst grössere Vocalwerke der Oeffentlichkeit übergeben haben wird. Die äussere Ausstattung ist musterhaft. *G. Nauenburg.*

---

## Nachrichten.

*Berlin*, den 15. December 1842. Ueberreich war der November an musikalisch-dramatischer Unterhaltung. Den grössten Enthusiasmus — fast als *Liszt* — erregt noch fortdauernd die anmuthige Erscheinung der in der Kunst der Pantomime, wie des graziösen Tanzes ausgezeichneten *Fanny Elsler*, besonders bei der Männerwelt. Dass hier die Karikatur das Recht des Scherzes pikant ausübt, ist in der Ordnung; zu tadeln dagegen sind die Zerrbilder, welche zwei unserer geachtetsten Künstler, den einen seiner kleinen Figur, den andern seines Alters halber, persifliren. *Fanny Elsler* gab als fernere Gastrollen im November nochmals die Florinde

im „Hinkenden Teufel,“ Lisette im „Schlechtbewachten Mädchen,“ zwei Mal, die „Sylphide,“ zwei Mal, die Marie im Ballet „Blaubart,“ zwei Mal, und zu ihrem Benefiz nochmals die Zoloe in *Auber's* „Gott und die Bajadère“ stets bei überfülltem Opernhause und hohen Preisen. — Ein vorzüglicher Baritonist, Herr *Pischeck* vom Theater zu Frankfurt a. M., gefiel sowohl wegen seiner wohlklingenden und starken, in der Höhe besonders umfangreichen Stimme, als durch lebhaftes Spiel und vortheilhafte Gestalt allgemein, als Richard Forth in *Bellini's* „Puritaner,“ Czaar Peter in *Lortzing's* Oper, Figaro im „Barbier von Sevilla“ von *Rossini*, besonders aber als Belisar in *Donizetti's* vorzüglichster Oper. Auch als angenehmer Liedersänger zeigte sich Herr *Pischeck* in einem Concerte im königl. Schauspielhause, in welchem sich auch ein ausgezeichneter Virtuos auf der Trompete, Herr *F. Sachse* aus Hannover, mit Beifall hören liess. Ist das Instrument auch nicht zu Concertvorträgen geeignet, so war doch der reine Ansatz, fast klarinettartige Ton und die seltene Fertigkeit des Künstlers z. B. in der Doppelzunge und chromatischen Läufen zu bewundern. — Mad. *Schoberlechner* hat im November nur zwei Mal gesungen. Als Antonina hinderte eine plötzliche Indisposition der Stimme die geschätzte Sängerin, Anfangs ihre Kunstmittel so geltend zu machen, wie dies später, und besonders in der Schlussszene der Oper geschah. Die Leistung des Herrn *Pischeck* als Belisar trat besonders in den Szenen mit Irene hervor, welche Dem. *Tuczeck* mit vieler Innigkeit sang. Eben so befriedigend führte Herr *Mantius* die Rolle des Alamir durch. — Zur Feier des Geburtstages der Königin wurde im königl. Opernhause eine neue Oper von *Scribe* und *Auber:* „Der Herzog von Olonna“ mit Beifall gegeben, da die Handlung spannend und die Musik gefällig, wenn gleich ohne bedeutenden Kunstwerth ist. On s'amuse, und — damit abgemacht! Am Meisten trug zum Erfolge der Oper die Gesangleistung und persönliche Erscheinung der Dem. *Tuczeck*, als Baccalaureus verkleidet, bei. — Bemerkenswerther als die Opernvorstellungen waren im vorigen Monat die sehr reichhaltigen Concerte. In dem Oratorium David von *B. Klein*, dessen Aufführung Herr MD. *Julius Schneider* in gewohnter Weise zu mildem Zweck in der Garnisonkirche, unter Mitwirkung seines Gesanginstituts veranstaltete, trat eine junge Sängerin, Dem. *Burchardt*, zum ersten Male mit günstigem Erfolge auf. Im königl. Schauspielhause sang Mad. *Schoberlechner* in einem Concerte zwei Duette von *Mercadante* und *Rossini* mit ihrer Schülerin Dem. *Laroche* und dem holländischen Tenoristen Herrn *Tuyn* mit Beifall, der auch Letzterm nach der holländischen Romanze: „Adolph an Mariens Grabe“ von *J. B. van Bree*, wegen seines gefühlvollen, wenn gleich etwas manierirten Vortrages zu Theil wurde. Herr *Tuyn* besitzt zwar mehr Kopf- als Bruststimme, zeichnet sich indess durch musikalische Bildung und Kehlfertigkeit rühmlichst aus. Auch ein talentvoller Violinist Herr *Ferdinand Griebel* trug beifällig ein interessantes Violinconcert von *David* mit vieler Fertigkeit vor. — Die königl. Kapelle eröffnete ihre, in diesem Winter (statt der sonst vom KM. *Möser*) veranstalteten Symphonie-Soiréen zum Besten der Orchester-Wittwen-Kasse, im *Jagor*'schen Saale mit der herrlichen Esdur-Symphonie von *Mozart*, *Mendelssohn's* Ouverture: „Die Hebriden“ und der erhabenen Bdur-Symphonie von *Beethoven*. Die Präzision der Ausführung zeugte von sorgfältigen Proben, und die Theilnahme der Musikfreunde zeigte sich so lebhaft, dass für die Folge ein grösseres Lokal, der wohlklingende Saal der Singakademie gewählt werden musste, der für etwa 600 Abonnenten noch fast zu klein befunden wird. Die zweite Soirée brachte uns die lebensfrische, heitere Ddur-Symphonie von *J. Haydn*, die tief gedachte, charakteristische Ouverture zur Oper Faust von *L. Spohr*, und die erfindungsreiche, feurige Adur-Symphonie von *Beethoven*, ebenfalls trefflich ausgeführt. Die Leitung der Orchesteraufführungen wird abwechselnd von den Herren KM. *Henning* und MD. *Taubert* übernommen. Zur Feier des Geburtstages der Königin war am 13. November in den Abendstunden auch eine Aufführung geistlicher Musikstücke in der erleuchteten Garnisonkirche, zum Besten der Klein-Kinder-Bewahranstalten angeordnet, bei welcher viele Mitglieder der Singakademie und ein Theil des Garde-Musik-Corps durch Begleitung von Blechinstrumenten mitwirkte. Eine Festcantate von *C. F. Rungenhagen*, der 111. Psalm von *Naumann* und der 8. Psalm für zwei Chöre von *L. Spohr* a Capella, waren die vorzüglichsten Gesangcompositionen, die gut eingeübt zu Gehör gebracht wurden. — Am 23. November hat auch die Singakademie ihre diesjährigen Winterconcerte mit der vorzüglich gelungenen Aufführung des Oratoriums: „Der Messias“ von *Händel* begonnen.

Der 12jährige ausgezeichnete Pianist *Anton Rubinstein* aus Moskau gab im November noch drei musikalische Soiréen mit fast gesteigerter Theilnahme der Musikfreunde im Saale der Singakademie, und liess darin das Ave Maria und den chromatischen Galopp von *F. Liszt*, nochmals die *Thalberg*'sche Fantasie auf Themen aus Don Juan, das liebliche Poëme d'amour von *A. Henselt*, die *Liszt*'schen Arrangements des „Erlkönig“ und der Motive aus Lucia di Lammermoor, die *Beethoven*'sche Sonate für Pianoforte und Violoncell in Adur (vom Herrn CM. *Moritz Gantz* tonvoll begleitet), ferner im Abschiedsconcerte Andante und Etude von *Thalberg*, eine selbst componirte, sehr graziöse Etude: „Ondine“ bezeichnet (welche bei A. M. Schlesinger herausgegeben ist), das Scherzo von *F. Mendelssohn-Bartholdy* in Fis moll und die Gigue von *Mozart* u. s. w. mit grossem Beifall hören. Auch Gesang gab der Unterhaltung Abwechselung, indem Dem. *Laroche*, Dem. *Burchardt*, eine talentvolle Schülerin des Herrn MD. *Julius Schneider*, Dem. *Auguste Löwe*, Fräul. *Grodzka* und Mad. *Burchardt*, eine kunstgebildete Dilettantin, auch der grossherzoglich Badensche Hofsänger Herr *Schäffer*, ein Tenorist von musikalischer Sicherheit mit bedeutender Höhe der starken Bruststimme, zwischen den Pianofortestücken verschiedene Lieder und Arien vortrugen, von denen besonders das Ave Maria von *F. Schubert* und die *Mendelssohn*'schen Lieder gefielen.

In diesen Tagen wird Linda von Chamounix, grosse Oper von *Donizetti*, auf der königl. Bühne zum ersten

Male gegeben werden. Die italienische Oper in der Königsstadt bewegt sich stets in dem gewohnten Kreise der beliebten Opern Norma, Belisario, I Capuleti, Lucrezia Borgia u. s. w. mit theilweise veränderter Besetzung. So ist noch eine Sängerin Signora *Montani*, und ein Signor *Grone*, Baritono, kürzlich neu engagirt. — Von der königl. Oper scheidet leider am 6. Januar Dem. *Hedwig Schulze*, eine junge, talentvolle Sängerin mit sehr wohlklingender, starker Bruststimme und musikalischer Ausbildung aus. An ihre Stelle ist Dem. *Marx* vom Dresdner Hoftheater engagirt. — Es ist bekannt, dass der Kapellmeister Dr. *Felix Mendelssohn-Bartholdy* auch zum General-Musik-Direktor ernannt, und ihm die allgemeine Aufsicht über die Kirchen- und geistliche Musik, wie deren Verbesserung übertragen ist. — Bis jetzt haben wir, ausser der Liturgie (wo die Agende eingeführt ist) keine eigentliche geistliche Musik in unsern evangelischen Kirchen, welche mit dem Gottesdienst in Verbindung stände. Auch bedarf der Gesang in den Schulen noch wesentlicher Verbesserung. Bisher sind die Singakademie und das *Schneider*'sche (früher *Hausmann*'sche) Gesanginstitut die einzigen Vereine gewesen, welche aus eigenen Mitteln für die Veredlung und Erhaltung der religiösen Musik nach Kräften thätig gewirkt haben. Das zweite Abonnement-Concert der Singakademie findet am 15. d. M. Statt, und es wird darin ein Psalm von *Fesca* und nochmals *Cherubini's* grosse Missa in D moll ausgeführt werden, welche im vorigen Winter so grosses Interesse erregte, und worüber sich Referent in einem eigenen Aufsatz näher geäussert hat. Zum 1. Januar wird Herr GMD. *Meyerbeer* hier erwartet, dessen Familie bereits eingetroffen ist. Dann wird auch wohl die ziemlich schlummernde königl. Oper wieder neues Leben gewinnen. Quod juvet Apollo!

*N. S.* Der ausgezeichnete Pianist *Döhler* ist hier angekommen und gibt seine erste Soirée im Saale der Singakademie am 17. d. zu 1½ und 1 Thlr. Entrée.

---

*Leipzig.* Am Sonntag den 8. Januar gab Herr Dr. *Robert Schumann* mit seiner Gattin im Saale des Gewandhauses eine musikalische Morgenunterhaltung. Das zahlreiche Auditorium war ein freundlichst geladenes. Ist damit die Unterhaltung eigentlich der Oeffentlichkeit nicht hingegeben, so möge das eben so liebenswürdige als talentreiche Künstlerpaar es nicht indiscret finden, wenn in einem öffentlichen Blatte davon gesprochen und ihm hier im Namen Derer, denen die Theilnahme vergönnt war, herzlicher Dank gesagt wird für das Vergnügen, welches ihnen die schönen Kunstleistungen dieses Morgens in so hohem Grade gewährten. Sicher hat Niemand den Saal verlassen, ohne auf das Vollständigste befriedigt gewesen zu sein; wie es sich auch in den Blicken und Aeusserungen der Auseinandergehenden auf das Unzweideutigste zu erkennen gab.

Wenn bei grösseren Concertaufführungen wohl Manches eingeschaltet wird, was, an sich nicht eben werthvoll, nur dem Vortragenden Gelegenheit geben kann, seine Fertigkeit zu zeigen, so ist das gewiss nicht zu tadeln. — In entgegengesetzten Zuständen erholt sich der Geist wie der Leib. Nach grosser Aufregung ist Ruhe Bedürfniss, der Seele wie dem Körper, und so ist nach einer bedeutenden Symphonie oder Ouverture eine neuitalienische Arie, gut vorgetragen, ganz an ihrem Platz. Die Aufmerksamkeit und Theilnahme, welche hier der Sänger in Anspruch nimmt, ist ganz anderer Art als die, womit wir eine tiefsinnige Composition zu verfolgen haben, und kann ihm in vollem Maasse zu Theil werden, während der Geist sich zu tieferen Conceptionen wieder zu erholen Ruhe genug dabei findet. — Anders ist es bei einer Zusammenstellung von Musikstücken, wo wir vom Anfang nicht durch massenhafte Wirkung in Beschlag genommen werden. Nach einem Violinquartett würde ein geringes Gesangstück, auch mit Virtuosität vorgetragen, einen sehr unbehaglichen Eindruck hervorbringen; ein sinniges Lied, eine bedeutende Pianofortecomposition sind hier desto passender, und die Abwechselung in diesem Kreise wird zum Besten dienen können, die Aufnahmsfähigkeit rege und frisch zu erhalten. Eine solche musikalische Unterhaltung kann in lauter ausgewählten, gehaltvollen Stücken bestehen, ohne den Hörer unfähig zu machen, das letzte mit gleicher Aufmerksamkeit wie das erste anzuhören. — So fanden wir auch, dass bei dieser musikalischen Morgenunterhaltung das Interesse des Publicums dasselbe blieb vom ersten bis zum letzten Tone.

Von *R. Schumann's* Composition hörten wir ein Violinquartett, ein Pianofortequintett, ein Lied und zwei Duette mit Pianofortebegleitung. Von Frau *Clara Schumann* zwei Lieder mit Pianofortebegleitung. Von *S. Bach* Präludium und Fuge, die erste der 6 grossen Orgelpräludien und Fugen, und die Chaconne aus den Violinsonaten. Von *Beethoven* die Klaviersonate Op. 101.

Der Vortrag sämmtlicher Musikstücke war in den besten Händen. Fräul. *Schloss* und Herr *Schmidt* sangen die Lieder und Duette ausgezeichnet gut. Könnte die Sängerin von dem Abandon des Sängers sich bei solchen Duetten noch etwas aneignen, so würden Beide vielleicht zu einem noch wünschenswertheren Gleichgewicht gelangen. Doch hören wir auch Jedes in seiner Eigenthümlichkeit mit Vergnügen und mögen jedenfalls ein Uebermaass von Gefühlsäusserung im Concertgesang lieber am Sänger als an der Sängerin zu bemerken haben. In *R. Burn's* „Keckem Finley," dem reizenden Duett von *R. Schumann*, war diese Verschiedenheit verhalteneren und leidenschaftlicheren Vortrags, der Situation nach, von der allerbesten Wirkung.

Frau *Clara Schumann* spielte das Quintett, die Sonate und die *Bach*'sche Fuge mit dem Präludium mit der Meisterschaft und Anmuth, wie man sie an ihr zwar gewohnt ist, mit der sie uns aber jedesmal nicht weniger von Neuem erfreuet. Der Vorzug neuerer Spielart, dass man jetzt Sachen vortragen kann, welche ehemals ausser dem Bereiche der zehn Finger lagen, macht auch die Ausführung einer solchen Composition, wie die letztgenannte, wo für das obligate Orgelpedal früher wenigstens eine dritte Hand erforderlich gewesen wäre, möglich und bringt nun auch für Diejenigen einen schätzbaren Gewinn, welche die Kunst des Virtuosen in blos glänzender Production nicht immer in dem Masse zu würdigen wissen, als es der auf solche Fertigkeit verwandte Fleiss wohl verdienen mag.

Die in beschränkten Mitteln so grossartige Composition der *Bach*'schen Chaconne trug Herr Concertmeister *David* mit eben so schön geistiger Auffassung als vollkommen technischer Ausführung vor und erhielt den lebhaftesten Beifall.

Das Hauptinteresse erregten heut wohl *R. Schumann's* grössere Compositionen, das Quartett und das Quintett, die hier zum erstenmal vor einer zahlreichen Versammlung von Zuhörern producirt wurden, nachdem sich schon vorläufig einzelne zuverlässige Stimmen zu ihrem Vortheil hatten vernehmen lassen. Das günstige Urtheil bewährte sich vollkommen. Diese Compositionen gehören unbedingt zu dem Schönsten, was die neuere Zeit in dieser Gattung aufzuweisen hat. *R. Schumann* hat schon in seiner ersten Symphonie so erfreulich dargethan, wie er mit frischer blühender Phantasie ein künstlerisches Maasshalten so gut zu verbinden weiss; in diesen Compositionen bewährt es sich auf's Neue, aber ebenso haben wir auf's Neue zu bewundern, wie er sich in der hier zum ersten Male ausgeübten Gattung wieder so frei und sicher bewegt, als sei sie ihm eine längst gewohnte. Das ist eine Eigenschaft des ächten Talentes, dass es nicht zu jeder besondern Art seiner Kunst des langen Einlernens, der vielen Vorstudien bedarf, um etwas Gutes und Tüchtiges zu leisten; es fasst den Styl der Kunstart, das Wesentliche und Eigenthümliche der darstellenden Mittel, und in diesem Sinne gewinnt die Idee ihre Gestaltung, als eine gesunde ursprüngliche, wie die Pflanze aus ihrem Keim erwächst.

Es ist in neuerer Zeit so viel von romantischer Musik die Rede gewesen; der Ausdruck Romantisch ist auf diesem Felde in ein so zweideutiges Licht gekommen, dass die besten Romantiker sich vielleicht um so lieber von dem Worte lossagen möchten, als ihnen die Sache im Herzen wohnt. Die Gegner nehmen das Wort in der kranken Bedeutung, wie Goethe es braucht, wenn er sagt: „das Klassische nenne ich das Gesunde, das Romantische das Kranke." — In diesem Sinne sind ihm die Niebelungen klassisch wie der Homer, „denn beide sind gesund und tüchtig." Und ferner: „das meiste Neuere ist nicht romantisch, weil es neu, sondern weil es krank und schwächlich ist, und das Alte ist nicht klassisch, weil es alt, sondern weil es stark, frisch, froh und gesund ist." — Wo das Neue gesund und kräftig ist, wird es also auch klassisch sein können; es hört aber damit nicht auf romantisch zu sein. Goethe's Iphigenie, in ihrem griechischen Kostüm, ist gegen die griechische Tragödie auch romantisch. Es ist nicht die Kränklichkeit, die das Wesen der Romantik bestimmt; es ist eine überwiegende Innerlichkeit, ein tief concentrirtes Gefühl, das in der Kunstepoche, wie im Individuum allerdings oft Mühe haben wird und der längeren Zeit bedarf, um zur künstlerisch deutlichen Gestalt sich so auszuprägen, dass es für die Kunst seinen vollen Werth darlegen kann. Ein Innerstes wird dann noch immer unausgesprochen zurückbleiben, aber es wird, wo es belebend vorhanden ist, dem Ausgesprochenen den Klang und die Wärme verleihen, mit der es uns zu gleicher Empfindung stimmen kann. Das wird es schon, wo es der Production noch vielfach an künstlerischer Vollkommenheit gebricht. So ergreifen und fesseln uns manche altdeutsche Bilder, die mit dieser tiefen Innigkeit empfunden sind, bei ganz mangelhafter Zeichnung und Composition durch ihren poetischen Gehalt; — allein zu einer ganz heitern und klaren Stimmung wie das vollendete Kunstwerk sie hervorbringt, können wir dabei nicht gelangen. Wo der Künstler noch vom Gefühl überwältigt ist, wird auch sein Werk die Freiheit der Darstellung nicht erhalten, die uns erst vollkommen befriedigen kann, da er selbst sich in einem zu passiven Zustande dabei befunden hat. Solch ein Gefühl ist ein Schatz, der aber erst gehoben und an das Tageslicht gebracht sein will, um ein ganz erfreulicher Besitz zu werden, von dem man Andern mittheilen kann. Hier wird sich dann auch das Aechte von dem Unächten erst am Besten sondern und trennen lassen, und wie Wahrheit und Klarheit so trefflich reimen und Narrheit mit Beiden so schlecht, so wird das wirklich Romantische in der klassischen Gestalt sich auch erst am Schönsten als ächt bewähren. Was diese aber willig aufzunehmen verweigert, das wird auch für die Kunst kein wesentlicher Verlust sein. —

*R. Schumann's* neue Quartett- und Quintettcompositionen sind klar, ungesucht, leicht zu fassen und zu verfolgen in ihrer technischen Form und Führung, sind durchaus wohlkliegend, in den zarteren Stellen selbst mit etwas von *Spohr's* reizender Suavité, ohne jedoch zu viel darin zu verweilen, und sind in Gedanken und Ausführung vom besten Styl der Gattung. Unter allen diesen Bedingungen, die mehr das Verständniss und die in die Sinne fallende Aussenseite der Composition in sich fassen, erhalten wir aber ein schön und tief empfundenes Innere, von allem Gesuchten und Gemachten der Empfindung frei, das uns um so mehr anzieht und interessirt, als es von einer Absicht interessant zu sein, so wenig bemerken lässt. Denn ein gutes Kunstwerk will für sich und zu seiner eigenen Befriedigung da sein, und nur in diesem Egoismus wird es die Innerlichkeit bewahren können, die wieder zum Innern spricht. Jedes bemerkbare Streben, originell, tiefsinnig, interessant zu erscheinen, lässt uns nur die Eitelkeit des Autors wahrnehmen, und das Werk bleibt, wie es ihm ein äusserliches war, auch für uns ein unbeseeltes. —

Möchte das glückliche Gelingen dieser ersten Werke der Art des Componisten Lust und Liebe für die schöne und schwere Musikgattung immer mehr anregen; er hat dazu einen so entschiedenen Beruf dargethan, dass für die Quartettmusik eine wahrhafte Bereicherung durch seine Arbeiten zu erwarten ist. —*n*.

---

*Prag*. Seit meinem letzten Bericht hat unsere Bühne zwei Opernneuigkeiten gebracht, eine französische und eine deutsche, nämlich *Auber's* „Krondiamanten" und *Lortzing's* „Hans Sachs," von welcher jedoch weder diese noch jene grosse Sensation machte. Die Herren *Scribe* und *St. Georges* haben sich durch die Erfindung der ersten eben kein grosses Verdienst um die Kunst erworben. Eine königliche Prinzessin, welche vor ihrem

Regierungsantritt, um keine Staatsschulden zu machen, die unschätzbaren Kronjuwelen durch einen Zigeuner und Falschmünzer, den sie einmal gelegentlich vom Feuertode errettet, fortschleppen lässt, und sich selbst unter dem Namen seiner Nichte mit ihm in das Gebirge begibt, wo unter ihrer Aufsicht falsche Juwelen statt der echten fabricirt werden, während sie diese zur Deckung der Staatsausgaben durch ihn verkaufen lässt; der im Lande umherzieht, kuppelt, und als sie den Thron besteigt, eine Marquese heirathet und den Zigeuner zum Premier-Minister avancirt (O ungeheure Ironie!), eine solche königliche Zigeunerin ist wahrlich keine Gestalt, um einen Tondichter zu einem grossen Werke zu begeistern, und das ist es auch nicht geworden, vielmehr eine der schwächsten Opern dieses Meisters, in der man den Componisten des „Fra Diavolo," des „Schnees" und der „Stummen von Portici" weder ahnet, noch erkennt. Unter vielen unbedeutenden und mittelmässigen Nummern zeichnen sich zwei durch concertanten Glanz aus: das Duett der beiden Damen im Concert, welches Mad. *Podhorsky* (Theophile) und Dem. *Herrmann* (Diana) ausgezeichnet vortrugen, und das Gesangstück der Theophile allein, das zwar mehr einer Etude als einer Arie gleicht, jener aber jedoch volle Gelegenheit darbot, ihre brillante Virtuosität zu entfalten. Auch die Herren *Kunz* (Rebolledo) und *Emminger* (Don Sebastian) wirkten lobenswerth mit; doch gelang es ihren vereinten Bemühungen nicht, der Oper mehr als drei Vorstellungen zuwege zu bringen.

Wenn uns *Lortzing's* komische Oper „Hans Sachs" weit weniger ansprach als dessen „Czaar und Zimmermann," so wollen wir dies keinen Rückschritt des wackern Operncompositeurs nennen, und wohl bedenken, dass ihm Herr *Reger* mit dem Texte bei Weitem nicht so gut und dankbar vorgearbeitet habe, als er selbst. Wir sind übrigens zuvörderst der Meinung, dass, wenn man Schau- oder Lustspiele in Opern verwandeln will, jene nicht so allgemein verbreitet sein müssen, wie *Deinhardsteins* „Hans Sachs," in welchem Falle der Dichter auf den Vortheil der Ueberraschung und Spannung der Aufmerksamkeit im Voraus Verzicht thut, und das Wie? am Publicum einen desto strengern Richter findet, da das Was bereits bekannt ist. Insbesondere war die Umschmelzung des „Hans Sachs" in eine komische Oper sehr schwierig, da dessen Hauptmotiv eine gar ernste Seite hat. Herr *Reger* hat es sich so viel als möglich erleichtert, indem er die beiden Hauptpersonen fast noch ernster hält, als sie im Drama sind, und nur der Bürgermeister und Rathsherr noch mehr chargirt. Die Komik des Lehrburschen besteht meist in Schimpfnamen und jene seines Liebchens Kordula ist etwas plumper Natur. Dass der Kaiser Hans Sachs schon früher kennen lernt, ist wohl angelegt, und befördert die Klarheit der Uebersicht, was in der Oper eine Hauptsache ist. Warum aber in einer Oper der Schuster und Rathsherren declamiren müssen? ist nicht leicht abzusehen. Die Oper enthält mitunter hübsche Nummern, doch wenig Frappantes und manche Reminiscenzen zumal an „Czaar und Zimmermann." Was die Darstellung betrifft, so sangen Dem. *Herrmann* (Kunigunde) und die Herren *Kunz* (Hans Sachs) und *Schütky* (Eoban Hesse) ihre Partien mit grosser Sorgfalt und genügten auch im Spiele. Bei dem braven Herrn *Preisinger* (Meister Steffen) kann nur von Letzterm die Rede sein. Herr *Demmer* (Görg) übertrieb über alle Maassen. Dem. *Köckert* (Kordula) reichte zu der hübschen Kartenprophezeiungsarie mit ihrer Kunstfertigkeit nicht aus. Die Aufnahme war wenigstens lebhafter und freundlicher als jene der „Krondiamanten."

Der Tag der Enthüllung des Mozartsdenkmals in Salzburg wurde auch auf unserer Bühne durch die Aufführung des „Don Juan" mit dem Originalrecitativ und grossentheils neuer Besetzung, feierlich (?) begangen. Herr *Brown* sang nämlich den Leporello und zwar so wacker, als wir ihn lange nicht gehört hatten, zeigte auch im Spiele eine Moderation, die uns um so mehr erfreute, als sie ein Beweis seines regen Fortschreitens ist. Herr *Schütky* gab ebenfalls den Masetto recht brav, doch hätten wir ihn lieber als Gouverneur gesehen, den er in der italienischen Vorstellung so trefflich sang. Diese Partie war einem Anfänger Herrn *Stepan* zugefallen, der gute Hoffnungen gibt. Da Dem. *Grosse* auf Urlaub war, gab Dem. *Herrmann* die Elvira und führte sie zwar kunstgerecht durch, doch reicht ihre physische Kraft für die energischen Stellen dieser Partie, wenigstens auf unserer grossen und nicht sehr akustisch gebauten Bühne, nicht vollkommen aus. Dem. *Köckert* (Zerline) genügte wohl im Spiele, doch im Gesange keineswegs. Auch in der „Zauberflöte" sind die Rollen des Papageno und Monostatos mit den Herren *Schütky* und *Demmer* neu besetzt worden. Der Erstere singt seine Partie so gut, als wir selbe in Jahrzehnten nicht gehört haben, doch fehlt der natürliche Humor, wie denn überhaupt Herr *Schütky* sich vorzüglich zu ernsten, ja feierlichen Partien eignet. Mit dem Reste von Herrn *Demmer's* Stimme wollten wir für diesen Mohren vorlieb nehmen, wenn er nur nicht bis über die Posse hinaus outrirte, welche böse Angewöhnung überhaupt seit einiger Zeit einen düstern Schatten auf sein ausgezeichnetes Darstellungstalent wirft.

Mad. *Dressler-Pollert* vom Stadttheater zu Breslau gab vier Gastrollen: Rebecca in Marschner's „Templer und Jüdin," Susanna im „Figaro," Leonore im „Fidelio" und „Norma," und machte besonders in den beiden letzten Rollen bedeutende Sensation. Die Stimme dieser Sängerin ist eben nicht von bedeutendem Umfang, doch biegsam, nicht ohne Kraft und in allen Chorden vollkommen ausgeglichen. Der Vortrag ist dramatisch, lebendig und dabei doch von aller Uebertreibung fern. Mit diesen Vorzügen verbindet sie noch ein gefälliges Aeussere und ein zweckmässiges Operspiel. Vergleicht man Mad. *Dressler-Pollert* selbst mit Sängerinnen von weit imposanteren Stimmen, so fällt die Parallele an einem sehr wesentlichen Punkte zu ihrem Vortheil aus. Während jene, nämlich viele Gesangsathletinnen in den letzten Akten sichtbar ermatten, gewinnt Mad. *Dressler-Pollert* mit jeder Scene an Kraft und ihre Stimme klingt am Schlusse der Oper frischer als im Anfange. Wir halten dies für ein entschiedenes Zeichen, dass die Stimme kunstgemäss gebildet wurde und auch jetzt noch

angewendet wird. Das wäre die Lichtseite; dass es an Schattenseiten auch nicht fehle, lässt sich leider nicht behaupten. Die Intonation ist nicht ganz sicher; in den Verzierungen zeigt sich noch wenig Geschmack, und sehr oft gab sie sich einer gewissen Zerstreutheit hin, die zu vermeiden sie allen Ernstes bemüht sein sollte. Die Susanne ging vorzüglich aus dem letztern Grunde spurlos vorüber und es war noch ein Glück für sie, dass sie sich in der ersten Rolle (der Rebecca im Templer) als eine tüchtige Sängerin bewährt hatte, und gleich darauf im Fidelio Gelegenheit fand, die Scharte auszuwetzen, indem sie diese Partie, die man von der *Devrient* in ihrer Blüte hörte, zu allgemeiner Zufriedenheit sang. Ihre beste und gewandteste Leistung war die „Norma." Ueberhaupt scheint mir Mad. *Dressler-Pollert* für den italienischen Gesang befähigter, obwohl sie sich, ihrem Repertoir nach zu schliessen, mit Eifer den Studien deutscher Musik widmet. Der Verlängerung ihres Gastspiels setzten sich dem Vernehmen nach mehrere Hindernisse, insbesondere die Beurlaubung der tüchtigsten Orchestermitglieder, die die Erlaubniss erhielten, an der Mozartfeier in Salzburg Theil zu nehmen, entgegen. Hiedurch wurde die Reprise mehrerer deutschen Opern Jessonda u. m. a., in denen Madame *Dressler-Pollert* singen wollte, unthunlich, und sie fand es gerathener abzureisen.

Herr *Schmezer* hat auf seiner Durchreise von Wien nur noch zwei Gastrollen auf unserer Bühne und zwar mit sehr ungleichem Erfolge gegeben. Die erste war Guido in Halevy's „Pest zu Florenz," wo er in der ersten Romanze (obschon seine Stimme seit seiner vorigen Anwesenheit bedeutend abgenommen hat) noch stürmischen Beifall erntete, welchem jedoch in den letzten Akten eine bedeutende Opposition entgegen trat. Im „Postillon von Lonjumeau" machte der Chapelou im ersten Akte geringere Sensation als in früherer Zeit, dagegen sang er den St. Phar im zweiten trefflich und mit voller Anerkennung, aber der letzte Akt gefiel nur wenig. Es ist eine gewöhnliche Erscheinung, dass Sänger, zumal Tenoristen, erst dann im Spiel und Gesangsvortrag bedeutend hervortreten, wenn die Stimme bereits ihren Johannistag überlebt hat, doch bei Herrn *Schmezer* ist das keineswegs der Fall; seine Stimme hat bedeutend abgenommen, ohne dass wir an ihm eine grössere Virtuosität im Gesange oder die geringsten Fortschritte in der mimischen Darstellung wahrgenommen hätten.

Raoul in den „Gibellinen" war zu Herrn *Schmezer's* dritter Gastrolle bestimmt, und da auf dem Theaterzettel noch nichts von einer letzten zu lesen stand, so hatte er uns wahrscheinlich noch mehrere zugedacht. Da aber Dem. *Herrmann* plötzlich erkrankte, so blieb es bei den obigen beiden und Herr *Schmezer* reiste unvorgesehen ab.

(Beschluss folgt.)

## *Feuilleton.*

*Banderali*, Professor des Gesanges und der Declamation am Pariser Konservatorium der Musik, ist zum Ritter der Ehrenlegion ernannt worden. — An *Wilhem's* Stelle, als Direktor des Gesangunterrichts in den Elementarschulen von Paris, ist *Joseph Hubert* gekommen.

Nach dem Muster der Berliner Singakademie haben *Bordogni* und *Panofka* in Paris eine Singakademie für Dilettanten errichtet. Alle Schulen des Gesanges von den ältesten Zeiten an sollen darin berücksichtigt werden.

Um *Baillot* ein Denkmal zu errichten, hat sich in Paris ein Comité gebildet, welches zu Beiträgen auffordert und an dessen Spitze *Auber* und *Habeneck* stehen.

*Lindpaintner* schreibt an einer neuen Oper: „Die sicilianische Vesper," Buch von Heribert Rau, welche bald vollendet sein und dann in München zur Aufführung kommen wird.

*Ad. Adam* in Paris hat die Partitur seiner neuesten Oper: „Der König von Yvetot" dem König von Preussen gewidmet.

*Hektor Berlioz* ist in Stuttgart angekommen. Er reist im Auftrage der französischen Regierung, um Deutschlands Singvereine, Gesangschulen und Anstalten zur Verbesserung des Volks- und Kirchengesanges kennen zu lernen.

*Ernst* hat von dem König von Hannover die goldne Medaille für Kunst und Wissenschaft, *Verhulst* von dem König von Holland den Löwenorden erhalten. — *Ferdinand Hiller* und *Ernst* sind von dem Frankfurter Liederkranze zu Ehrenmitgliedern ernannt worden, namentlich wegen ihrer Verdienste um die Mozartstiftung.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

## Verzeichniss neuerschienener Musikalien
### und auf Musik bezüglicher Werke.
*Eingegangen vom* 10. *bis* 16. *Januar d. J.*

*Becker, J.*, 12 Terzetten u. 3stim. Lieder f. Ten., Bariton u. Bass m. Pfte. Op. 23. Heft 2. Leipzig, Klemm. 1 Thlr.
*Kempt, F. A.*, Introd. et Allegro p. le Pfte. Ebend. 10 Ngr.
*Körner, G. W.*, Der Orgelfreund. 1. Bd. compl. Erf., Körner. 2 Thlr.
*Liederhalle*, deutsche. Vollst. Samml. d. belieht. älteren und neueren Lieder u. Gesänge m. mehrst. Melodien, herausgeg. v. Täglichsbeck. 1. Bd. 8. Hft. Stuttgart, Göpel. 24 Kr.
*Odeon*. Vollst. Samml. mehrst. Lieder u. Gesänge, herausgeg. v. Täglichsbeck. 1. Bd. 6. u. 7. Hft. Ebend. à 24 Kr.
*Mendelssohn-Bartholdy, F.*, Quartett in A-dur f. 2 Viol., Bratsche u. Bass. Op. 13. in Partitur. Leipzig, Br. u. Härtel. geh. 1 Thlr. 5 Ngr.
*Sammlung* beliebter Opern älterer u. neuerer Zeit, f. d. Pfte. No. 10 Rossini's Barbier. Neue Ausg. Sub.-Pr. 26 Ngr. No. 33 Mehul's Joseph. Sub.-Pr. 1 Thlr. Leipzig, Friedlein u. Hirsch.
*Stahlknecht, A. H.*, Die unentbehrlichsten Fingerübungen f. jed. Pianofortespieler. Leipzig, Klemm. 7½ Ngr.
*Thalberg, S.*, Romance sans paroles p. le Pfte. Op. 36. No. 6. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

# Ankündigungen.

## NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben
im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig
erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

Thlr. Ngr.

**Auber,** Potpourri über Themen aus der Oper: Die Krondiamanten, für das Pianoforte. (No. 49 der Sammlung von Potpourris.) ... — 20
— — Potpourri über Themen der Oper: Lestocq, f. das Pianoforte. (No. 52 der Samml. von Potpourris.) ... — 20
**Boieldieu,** Potpourri über Themen der Oper: Die weisse Dame, für das Pfte. (No. 54 d. Samml. v. Potp.) — 20
— — Potpourri über Themen der Oper: Johann von Paris, für das Pianoforte. (No. 55 d. Samml. v. Potp.) .. — 20
**Czerny,** Aufmunterung zum Fleiss. 24 unterhaltende Uebungsstücke für das Pianoforte. Op. 684. 2ͤ Heft. No. 7—12. compl. ... 1 —
— — Dasselbe, No. 7—12, einzeln à 7½ Ngr. ... 1 15
— — 24 Grandes Etudes de Salon caractéristiques et pittoresques p. le Piano. Op. 692. Liv. 1—4. à 1. 5 Ngr. 4 20
**Dussek, J. L.,** La Consolation. Andante p. le Piano. Op. 62. Nouv. Edition ... — 10
**Halevy, F.,** Potpourri über Themen der Oper: Der Blitz, für das Pianoforte. (No. 58 d. Samml. v. Potp.) — 20
**Himmel,** Potpourri über Themen der Oper: Fanchon, für das Pianoforte. (No. 61 d. Samml. v. Potpourris.) .. — 20
**Jahn, O.,** 8 Lieder für 1 Singstimme m. Pianofortebegl. — 15
**Kirch, J. N.,** Variations brillantes sur un thème très favori pour le Piano. Op. 35 ... — 12½
**Laeckk, C.,** et **F. A. Kummer,** Valse précédée d'une Introduction et suivie d'une Fantaisie pour le Piano av. acc. de Violoncelle ou Violon ... 1 —
**Lenz, L.,** Des Knaben Tod. Romanze von Uhland, für 1 Singstimme mit Pianof. u. oblig. Violoncell. Op. 27. — 15
— — Der Troubadour. Romanze nach Walter Scott von Freiligrath, für 1 Bassstimme mit Pianoforte und obligatem Violoncell. Op. 28 ... — 17½
— — 7 Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte. Op. 29. — 22½
— — 3 Gesänge aus Dr. Stöltls episch lyr. Gedichte: Konradin, für 1 Singstimme mit Pianoforte. Op. 30. — 15
— — Vierstimmige Männerchöre. Op. 31. Partitur und Stimmen ... 1 20
— — Die Pragermusikantenbraut von W. Müller, für 1 Sopranstimme mit Pianoforte, (2 Waldhörner, 2 Violoncelle, ad libitum.) Op. 32. No. 1 ... — 22½
— — Der Pragermusikant von W. Müller, für 1 Tenorstimme mit Pianoforte, einer obligaten Violine. (2 Waldhörner, 2 Fagotte, ad libitum.) Op. 32. No. 2 ... 1 —
**Lortzing, A.,** Potpourri über Themen der Oper: Czaar und Zimmermann, für Flöte, Violine und Guitarre eingerichtet von M. Soellheim ... — 25
**Mehul,** Potpourri über Themen der Oper: Joseph, für das Pianoforte. (No. 66 d. Samml. v. Potp.) ... — 20
**Mendelssohn-Bartholdy, F.,** Capriccio brillant arr. pour le Piano à 4 mains. Op. 22 ... 1 —
— — Der 114ͤ Psalm für achtstimmigen Chor u. Orchester, für das Pianoforte zu 4 Händen einger. Op. 51. 1 —
— — Dritte Symphonie für Orchester in A moll, für das Pianof. zu 4 Händen einger. vom Componisten. Op. 56. 3 —
**Meyerbeer, G.,** Potpourri über Themen der Oper: Die Kreuzritter, für d. Pfte. (No. 67. d. Samml. v. Potp.) — 20
**Mozart, W. A.,** 4 Sonates p. le Piano à 4 mains (Oeuvres de Piano. Cah. 7.) Nouv. Edition.
No. 1. F moll ... — 10
- 2. F dur ... 1 —
- 3. D dur ... — 15
- 4. B dur ... — 15

Thlr. Ngr.

**Mozart, W. A.,** Potpourri über Themen der Oper: Don Juan, für das Pianoforte. (No. 68 d. Samml. v. Potp.) — 20
— — Potpourri über Themen der Oper: Die Zauberflöte, für das Pianoforte. (No. 71 d. Samml. v. Potp.) ... — 20
**Richter, E. F.,** 6 Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 11 ... — 25
**Streben, E.,** Nachklänge von Eichendorff. Lieder, für 1 Singstimme mit Pianoforte. Op. 8 ... — 20
**Voss, C.,** Reminiscences de Guillaume Tell. Fantaisie et Variations de bravoure pour le Piano. Op. 39 ... 1 —

---

**Schlimbach, G. C. F.,** Ueber die Struktur, Erhaltung und Stimmung der Orgel. 3ͤ Auflage. Durchgesehen und vermehrt von C. F. Becker ... 1 10
**Volkslieder,** Schlesische mit Melodien, herausgegeben von Hoffmann von Fallersleben und Ernst Richter. 3ͤ und 4ͤ Lieferung ... à — 15
**Wohlfahrt, H.,** Der Klavierfreund. Ein progressiver Klavierunterricht für Kinder. 3ͤ Heft ... — 15

---

**Chopin, Fr.,** Portrait nach dem Medaillon von Bovy. Radirt von F. Schauer in Berlin ... — 10

---

## Compositionen von Alexander Dreyschock,

im Verlage von **Joh. Hoffmann** in **Prag** und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

**Dreyschock, A.,** Op. 11. Variations sur un thème original pour le Pianoforte. 40 Kr.
— — d° d° à 4 mains. 45 Kr.
— — Op. 13. 1ᵉʳ Rondo militaire p. le Pfte. 1 Fl. 8 Kr.
— — d° d° à 4 mains. 1 Fl. 30 Kr.
— — Op. 15. Les Adieux de Varsovie. Impromptu p. le Pfte. 40 Kr.
— — Op. 16. Nocturne pour le Pianoforte. 30 Kr.
— — Op. 17. Romance pour le Pianoforte. 30 Kr.
— — Op. 18. Les Regrets pour le Pianoforte. 45 Kr.
— — Op. 20. 2ᵈ Rondo militaire p. le Pfte. 1 Fl. 30 Kr.

Ehestens erscheint:
**Dreyschock, A.,** Op. 21. Impromptu pour le Pfte.
— — Op. 22. Variations sur la main gauche.

---

In unterzeichnetem Verlage erscheint im Januar 1843 ein

## Vollständiges Verzeichniss

*aller im Jahre 1842 erschienenen Musikalien, musikalischen Schriften und Abbildungen, nach den verschiedenen Klassen sorgfältig geordnet, mit Angabe der Verleger, der Preise, der Tonarten u. s. w., nebst einem alphabetischen Register.*

Es soll dieses Verzeichniss dasselbe für den Musikalienhandel sein, was das Hinrichs'sche Bücherverzeichniss für den Buchhandel ist, nur mit dem Unterschiede, dass unser Verzeichniss jährlich blos einmal und zwar stets im Januar erscheinen wird. Wer es weiss wie mühsam das Aufsuchen von Musikwerken in den verschiedenen musikalischen Monatsberichten ist, deren wir seit dem zuletzt herausgekommenen Nachtrag zum Handbuch der musikal. Literatur schon wieder einige 40 haben, dem wird unser Verzeichniss Bedürfniss und gewiss willkommen sein. Nicht nur Musikalienhändlern, sondern allen Freunden der musikalischen Literatur überhaupt, gewährt dasselbe eine wesentliche Erleichterung, um so mehr als wir ein alphabetisches Register damit verbinden. Der Preis ist ⅓ Thlr.

**Expedition der Signale für die musikalische Welt.**
(Literarisches Museum in Leipzig.)

# Programm,

## die Errichtung einer Musikschule in Leipzig betreffend.

Mit allerhöchster Genehmigung wird in Leipzig eine Musikschule eröffnet, deren Zweck die Förderung des theoretischen und praktischen Studiums der Musik ist.

Schüler und Schülerinnen des In- und Auslandes können daran Theil nehmen.

Der zu ertheilende Unterricht umfasst zunächst folgende Gegenstände:

Composition, Violinspiel, Klavierspiel und Gesang. (Hieran werden sich wissenschaftliche Vorträge über Geschichte der Musik u. s. w., Uebungen im Zusammenspiel, Chorgesange u. s. w. schliessen.)

Die Ertheilung dieses Unterrichts haben übernommen die Herren

*Felix Mendelssohn-Bartholdy*, *Moritz Hauptmann*, *Ferdinand David*, *Robert Schumann*, *August Pohlenz* und *Carl Ferdinand Becker*.

Ausser denselben werden für die obigen Fächer und für den Unterricht auf andern Instrumenten Hülfslehrer bei der Anstalt mitwirken.

Als Bildungsmittel für die Zöglinge bieten sich ferner dar:

der unentgeldliche Besuch der in jedem Jahre stattfindenden zwanzig Abonnements-Concerte im Gewandhause und der diesfallsigen Proben, so wie der Quartett-Unterhaltungen. Auch wird der Besuch der von dem Thomaner-Chor wöchentlich ausgeführten Kirchen-Musiken und der Vorstellungen der städtischen Oper zur musikalischen Fortbildung beitragen können.

Das jährliche Honorar für den gesammten Unterricht beträgt für die Person 80 Thaler und ist vierteljährlich praenumerando zu entrichten.

Durch die Gnade Sr. Majestät des Königs sind die Zinsen des Dr. *Blümner*'schen Legats zu Errichtung von Freistellen für Inländer bestimmt worden, worüber das Nähere künftig bekannt gemacht werden wird.

Jeder zur Aufnahme sich meldende Schüler hat in einer Prüfung nachzuweisen, dass er die Anfangsgründe in der Musik bereits erlernt hat.

Anfragen sind in frankirten Briefen an das unterzeichnete Directorium zu richten. Persönliche Anmeldungen können sofort bei dem Stadtrath Dr. *Seeburg* allhier erfolgen.

Leipzig, den 16. Januar 1843.

***Das Directorium der Musikschule.***

Druck und Verlag von *Breitkopf* und *Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE

# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten Januar. № 4. 1843.



## *Ueber Johann Sebastian Bach's Kirchengesänge.*

Die volle Sammlung J. S. Bach's vierstimmig gesetzter Choralgesänge haben wir des Meisters ältestem Sohne Carl Philipp Emanuel Bach zu danken.

Im Jahre 1765 erschien sie unter dem Titel:

„Joh. Seb. Bach's vierstimmige Choralgesänge, gesammelt von Carl Philipp Em. Bach. Erster Theil. Berlin und Leipzig, gedruckt und zu finden bei Friedrich Wilhelm Birnstiel, königl. privil. Buchdrucker. 1765. Querfolio, 50 Seiten."

Dieses Heft enthält 100 Choräle, und sonderbar genug, obgleich der Titel desselben C. P. E. Bach als Herausgeber nennt, so sagt derselbe doch in seiner Vorrede, dass ihm die Besorgung von dem Verleger erst dann aufgetragen worden wäre, nachdem schon einige Bogen davon gedruckt waren. Daher es auch geschehen, dass man vier Lieder eingerückt, die nicht aus der Feder seines Vaters seien.

Im Jahre 1769 wurde der zweite Theil herausgegeben, ebenfalls 100 Choräle enthaltend, und das Ganze umfasste nach der fortlaufenden Seitenzahl des ersten Theils 104 Seiten. Obgleich diese Ausgabe hiermit geschlossen wurde, so sollten doch nach den Schlussworten der Vorrede „diesem Theile noch zween andere folgen, und alle (4) zusammen über 300 Lieder enthalten." Was nun den Inhalt der beiden Theile betrifft, so war wohl der des ersten aus Bach's Oratorien, Cantaten, Motetten u. s. w. mit Sorgfalt zusammengestellt; aber in dem des zweiten ist diese nirgends zu entdecken. Nicht allein grobe Druckfehler finden sich vielfach vor, sondern auch sogar sechs Choräle aus dem ersten Theile, und einer derselben in diesem Theile zweimal, nur mit verschiedener Ueberschrift gedruckt. Daher (?) möchte man glauben, dass nicht Em. Bach, sondern wahrscheinlich Kirnberger der Herausgeber dieses zweiten Theils gewesen sei, welcher überdies im Jahre 1782 den Kunstfreunden eine neue von ihm besorgte Ausgabe anzeigte, von welcher 1784 der erste Theil gedruckt wurde, unter dem Titel: „J. S. Bach's vierstimmige Choralgesänge, 1. Theil. Leipzig, bei Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. 1784. Gross Querquart, 54 Seiten." — Aber schon ein Jahr vor dem Erscheinen dieses ersten Theiles war Kirnberger gestorben, und das vorhandene Material bedurfte eines Ordners. Der siebenzigjährige C. P. E. Bach wurde dazu aufgefordert; doch Alles, was er that, bestand in der Einwilligung, das Vorwort der Ausgabe von 1765 mit dem Zusatze aufzunehmen: „Diese Sammlung der Choräle ist nach dem vorigen Drucke von mir nochmals mit vieler Sorgfalt durchgesehen und von den eingeschlichenen Fehlern gereinigt worden. Von Herrn Kirnberger, dem ich solche bereits im Jahre 1771 überlassen hatte, sind sie kurz vor seinem Tode an den Verleger gekommen. Bei diesem neuen Drucke sind also auch die bei dem vorigen eingemischten — vier — fremden Lieder ausgelassen worden, und die nun abgedruckten sowohl in diesem, als den nachfolgenden Theilen sind alle von meinem seligen Vater verfertigt u. s. w." Kirnberger empfing demnach im Jahre 1771 von C. P. E. Bach die Fortsetzung der Sammlung, und veranstaltete statt derselben zwölf Jahre später eine neue Ausgabe, deren Druck wir schon erwähnt, die ein Jahr nach seinem Tode 1784 begonnen und 1787 in vier Theilen vollendet wurde. Ist man zu der Erwartung berechtigt, insbesondere da Bach die ganze Sammlung revidirte, eine ganz genügende Ausgabe in derselben zu besitzen, so war doch dies wiederum nicht der Fall.

Fünfzehn Jahre vorher hatte E. Bach das Manuscript aus den Händen gegeben, und Kirnberger scheint es entweder aus Pietät zu seinem Lehrer, oder aus kaum glaublicher Sorglosigkeit ohne nähere Durchsicht zum Druck bestimmt zu haben (hiernach rechtfertigt sich nun die oben bei Anführung des zweiten Theils der ersten Ausgabe ausgesprochene Vermuthung), und Bach hat gewiss keine strenge Revision vorgenommen; sonst hätten in dieser aus vier Theilen bestehenden, auf 213 Seiten 371 Choräle enthaltenden Ausgabe Versehen und Unrichtigkeiten nicht vorkommen können wie folgende:

„28 Bearbeitungen finden sich unverändert zwei- und dreimal vor. Die Ueberschrift eines und desselben Chorals ist häufig verschieden; Fortschreitungen der Stimmen bieten sich dar, die J. S. Bach sich niemals erlaubte, z. B. in No. 268 zwischen Sopran und Alt ; ganze Tacte sind ausgelassen, z. B. in No. 206 in der fünften Zeile — u. dergl. m."

Aber auch dieses Werk vergriff sich mit der Zeit gänzlich, so dass 1832 ein neuer Abdruck vorgenommen

werden musste, wobei jedoch wieder keine Revision veranstaltet wurde, sondern die alten Fehler in die neue Ausgabe übergetragen, und beim Versetzen des Clavier- in den Violinschlüssel neue durch die Sorglosigkeit des Correctors herbeigerufen wurden.

Diese Notizen sind dem Vorwort entlehnt, welches die jetzt bei R. Friese in Leipzig erscheinende neue Ausgabe der Bach'schen Choralgesänge begleitet. Sie führt den Titel: „J. S. Bach's vierstimmige Kirchengesänge, geordnet und mit einem Vorwort begleitet von C. F. Becker."

Aus Obigem wird man ersehen, welche Aufgabe es war, eine des grossen Meisters würdige Ausgabe zu liefern. Und sie ist nach unserer Ansicht so weit als nur immer möglich gelöst. Nur innige Liebe und Verehrung für den grossen Meister konnte gewiss den Herausgeber bestimmen, diese bisherige Dunkelheit in Licht zu verwandeln; und dass dieselbe obwaltete, bezeugt jede Seite. Nur kürzlich sei berührt, worin die neue Ausgabe sich von den obigen wesentlich unterscheidet.

Sämmtliche Choräle stehen in Partitur und nicht in zwei Systemen, wie es in den frühern — „den Liebhabern des Clavier- und Orgelspiels zu gefallen" — (Worte C. P. Em. Bach's in der Vorrede vom Jahre 1765) der Fall war. Dann sind die Choräle, welche sich darin in mehrfachen Bearbeitungen, aber zerstreut im Werke vorfanden, hier sorgsam zusammengestellt, ja vermehrt und in eine Tonart transponirt worden, welches die klare Uebersicht beim Studium ungemein fördert. Welcher Genuss ist es jetzt, einen und denselben Choral in wohlgeordneter Folge in fünf-, sechs-, ja zehnmaliger, stets eigenthümlicher Bearbeitung zu überschauen! Ein Genuss, den man sich nur mit Mühe, ja zum Theil gar nicht mit den frühern Ausgaben bereiten konnte.

In eine Kritik der Bach'schen Choralbehandlung sich einzulassen, kann der Zweck dieser Mittheilungen nicht sein; nur aufmerksam soll hauptsächlich der Kunstjünger auf die Sammlung kleiner Meisterstücke des ehrwürdigen Bach gemacht werden, von denen es, auch in unserer Zeit, noch manchen Edelstrebenden geben dürfte, der die hier gebotene Gabe mit Freuden ergreifen wird, um durch das Studium derselben den hohen Tonmeister mehr verstehen zu lernen.

So viel des Interessanten und Belehrenden bietet sich ihm hier dar, dass er mit gesteigerter Lust sie jedesmal in die Hände nehmen wird. Schon das blose Spiel (rein vierstimmig in den Gesangschlüsseln) ist von grossem Nutzen, es schärft den Blick und ist eine Schule zum weitern Partiturspiel. Und nun die frommen Weisen selbst, getragen von lebendigen Stimmen, deren keine von der anderen verkümmert den ihr vom Meister bezeichneten Pfad geht, wie vereinigen sie sich mit diesen zur Klage, Trost oder Erheiterung! Aber eben diese, Bach's Individualität ausschliessend zusagende Schreibweise bestimmt diese Choräle nicht für die Gemeinde. Er konnte sich den Zwang nicht auferlegen, für sie in der nothwendigen Einfachheit zu schreiben, wie es z. B. seine Amtsvorfahren und Nachfolger Seth. Calvisius, Schein, Doles, Hiller und mehrere Andere thaten. Selbst die auf Veranlassung des Cantors Schemelli im Jahre 1736 für die Gemeinde gesetzten 69 Choräle (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel), welche dem Zeitzer Gesangbuche einverleibt sind, bezeugen dies. Jede Choralbehandlung ist bei Bach ein Kunstgebilde voll Seele und Leben, wie das jedesmalige Werk selbst, wo sie sich als Theil desselben vorfindet. (Herr Becker spricht darüber in seiner Vorrede: „Nie darf bei den Bach'schen Bearbeitungen übersehen werden, dass sie — wenigstens ihrer Mehrzahl nach — nur Theile eines grossen Ganzen sind, und der Eindruck dieser einzelnen Theile zum Ganzen muss dann wohl ein anderer sein, als wenn man sie als selbständige Bearbeitung betrachtet."); und zur Erlangung desselben vereinigt sich bei ihm Harmonie, Stimmführung und der Cantus firmus selbst in den eigenthümlichsten Gestaltungen. Diese, seine innersten Gedanken und Empfindungen aussprechende Schreibweise, wodurch der Choral mit dem Kunstwerke als zusammengehöriges Ganzes erscheint, konnte er freilich nicht für die Gemeinde in Anwendung bringen.

Betrachten wir Bach's Harmonieen aufmerksam, so finden wir sie, zumal bei Vergleichungen der mehrfachen Bearbeitungen ein und desselben Chorals, stets erhaben und voll der geistreichsten Züge. Selbst die an sich fremdesten Fortschreitungen müssen sich seiner Meisterhand fügen. Aber die grösste Bedeutung und Mannichfaltigkeit verleiht der Meister seiner Harmonie erst durch die ihm eigene polyphone Schreibweise, welche jede Stimme als selbständige Melodie erscheinen lässt, wobei uns wieder deren ausgesuchteste Führung zur Bewunderung hinreisst. Man sehe z. B. No. 15 *C*, 11. Tact; welche Wehmuth liegt nicht in der den Sopran überschreitenden Führung des Altes! Welcher ganz anderer, man könnte sagen zaghafter Ausdruck wird durch ähnliche Führung in No. 31 *B*, Takt 3, erreicht! Welche herrliche verschwebende Melodie zeigt uns der Tenor in No. 37, Tact 9! Man sieht, dieselbe entsprang nicht blos aus der Harmonie, sondern sie war ihm wesentliches Bedürfniss zum Ausdruck.

Auf diese Weise rechtfertigt sich nun auch die Partiturausgabe, die uns jede Stimme klar überschauen lässt. Durch das Zusammendrängen der Stimmen auf zwei Systeme, zumal bei Transposition in die jetzt gewöhnlichen zwei Schlüssel, erhalten Stellen wie diese:

No. 55, 4. Strophe.



wegen der bei Bach überall zu findenden Ueber- und Unterschreitungen der Stimmen ein gar zu unklares Aussehen.

Endlich sei auf den Cantus firmus selbst hingewiesen. Derselbe erscheint in den verschiedenartigsten Gestalten, als: verlängert, umschrieben, verändert, wobei noch die Sorgfalt hervorzuheben ist, mit der der Meister durch verschiedene Rhythmisirung jede Monotonie zu vermeiden sucht. Durch diese freie Behandlungsart des Cantus firmus, welche ihn aller Fessel enthebt, konnten nun Tongebilde wie z. B. No. 7 *B*, voll des innigsten religiösesten Ausdrucks zu Tage kommen, welches zugleich zum Beleg des Gesagten dienen mag.

Diese Andeutungen mögen genügen, ein Werk aufs Neue empfohlen zu haben, aus dem man bei sorgsamem Studium so reiche Ausbeute zu gewärtigen hat.

Bei keinem Classiker wird es mehr erforderlich sein, als gerade bei Bach, sich ihm stufenweise zu nähern, und dazu bietet sich dem Jünger, welcher Clavierspieler ist, die beste Gelegenheit in dessen Clavierwerken, von Anfängerstücken, welche der grosse Mann nicht verschmähte für seine Schüler zu schreiben, bis zu den grössten, herrlichsten Kunstwerken, welche letztere freilich auch eine tüchtige technische Fertigkeit voraussetzen, und deren richtiger Vortrag auch dann nur stattfinden kann, wenn der Ausübende sich denselben von einem durchbildeten und von Bach'schem Geiste durchdrungenen Künstler angeeignet hat. Ist nun diese Ausrüstung vorhanden, so wird es dem sich theoretisch und praktisch fortbildenden Jünger endlich möglich sein, sich des Meisters geistlichen Gesangwerken mit Vortheil nahen zu können.

Und so bildet euch, ihr ächten Kunstjünger, an dieses Tonriesen unsterblichen Gesängen zu einstigen tüchtigen Künstlern, denkt aber dabei immer der Worte jenes ausgezeichneten Lehrers: „Es nachahmen und ablernen wollen, ist ein entweihendes und sich selbst strafendes Missverstehen der ganzen Kunst und ihrer Lehre. Nur das ausdauerndste und vollständig nach allen Seiten geführte Studium ist die rechte Ausrüstung, die uns dann, bei wahrem Beruf, in rechter Stunde Gelingen — und sehnsüchtige, ewig rastlose Wünsche nach höherm Vollbringen — „Denn wenn gelingt es!" — hoffen lässt." Beherziget sie wohl, und dann wird auch dieser Choralschatz zur rechten Ausrüstung beitragen, die euch einstiges Reifen in der Kunst verspricht.

Von den Bach'schen Kirchengesängen sind bis jetzt vier Lieferungen, à 6 Bogen, die erste mit dessen wohlgetroffenem Portrait und einem Vorwort, erschienen. Papier und Druck, letzterer hin und wieder sehr gedrängt, sind schön, deutlich und sauber. Nur wenige Fehler sind uns vorgekommen, die wohl auf folgende Weise zu verbessern sein würden: S. 29, *B*, T. 4 im Alt ist anstatt *h*, *b* zu setzen; S. 38, T. 14 im Tenor anstatt *as — c*; S. 56, No. 34, T. 3 im Tenor anstatt *gis — e*; S. 80, *E*, T. 1 im Alt anstatt *ā — fis*.

Wer die Sammlung wie wir geprüft, wird mit uns in dem Wunsch übereinstimmen, dass die vollständige Ausgabe recht bald allen denen eingehändigt werde, welche wahre Freude und reichen Gewinn daraus zu schöpfen wissen. *H. S—g.*

---

## Recensionen.

Gesang-Compositionen von *Leopold Lenz*; und zwar:

*I.* Sieben Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 29. Preis 22½ Ngr.

*II.* Der Troubadour, Romanze nach *W. Scott* von *Freiligrath*, für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte und eines oblig. Vcello. Op. 28. Pr. 17½ Ngr.

*III.* Des Knaben Tod, Romanze von *L. Uhland*, für eine Singstimme mit Pianoforte und obligat. Vcello. Op. 27. Pr. 15½ Ngr.

*IV.* Die Pragermusikanten-Braut von *W. Müller*, für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. (2 Waldhörner und 2 Vcelli ad lib.) Op. 32. No. 1. Pr. 1 Thlr.

*V.* Der Pragermusikant von *W. Müller*, für eine Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte, einer obligaten Violine (2 Waldhörner, 2 Vcelli ad libitum). Op. 32 No. 2. Pr. 1 Thlr.

*VI.* Vierstimmige Männerchöre (sieben). Op. 31. Partitur und Stimmen. Pr. 1 Thlr. 20 Ngr. (Sämmtlich im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig.)

Wüsste man nicht, dass das Gesang-liebende und Gesang-übende Publicum in den deutschen Landen ein unzählbares ist, und dass die deutschen Gesangcompositionen jetzt auch Grenzen und Meere überfliegen, man müsste sich in der That wundern, dass unsere Verleger noch Muth und Lust haben, immer neue Sammlungen und einzelne Gesänge, mit und ohne Vignetten, an den Markt zu bringen. Neben den renommirten und accreditirten Gesangcomponisten tauchen fast täglich neue Ruhm-Aspiranten auf, mit und ohne Talent, die nicht stumm bleiben wollen bei dem allgemeinen Concert, bei dem lauten Gesangesjubel. Mancher denkt gewiss zu seiner Ermuthigung:

Gib ein fliegend Blatt den Winden;
Mont're Jugend hascht es auf!

Referent gesteht gern, dass er diesem Treiben nicht eben abhold ist. Das Matte, Unbedeutende verweht ja von selbst wie Spreu vor dem Winde, während das Gehaltvolle, Edle eindringt in Gemüth und Geist, wenn es auch nicht von den sogenannten Gesangheroen herstammt. So singe denn, wem Gesang gegeben! — Fern sei es übrigens von uns, durch diese Milde der Ansicht das vorlaute Zwitschern jedes dilettirenden Modejünglings begünstigen zu wollen, dem etwa die liebe Cousine Druck und Widmung des dargereichten liebesehnenden, mondgerechten Liedchens zur Pflicht machte, anderer Veranlassungen nicht zu gedenken! Wir wollen nur dem wahren Talente, wenn es auch keinen berühmten Namen führt, nicht Muth und Lust rauben, sich zu zeigen und zu bewähren. Und in der That, die lyrischen Dichter der Gegenwart (und zwar nicht eben die berühmtesten)

geben den aufstrebenden Componisten reichlichen, köstlichen Stoff, ihre Gesangesfreudigkeit daran zu beleben! — Ein ernsteres Wort möchten wir dagegen mit manchen Notabilitäten unter den Gesangcomponisten reden, die da glauben, Alles, was sie, auch *invita Minerva*, produciren, müsse mit Danksagung empfangen werden, weil es von ihnen stammt und weil es der Verleger honorirt. Da kommen denn jene trocknen, sehr verständigen, wohl auch correcten *Compositionen* (in der wörtlichen Bedeutung) zum Vorschein, bei denen eine sogenannte *sinnige* Begleitung, die aber eigentlich eine *schwülstige* ist, den Mangel der frisch empfundenen, unerbeten vom Himmel stammenden Melodie ersetzen soll. Aber:

> Zückt vom Himmel nicht der Funken,
> Der den Heerd in Flammen setzt,
> Ist der Geist nicht feuertrunken,
> Und das Herz bleibt unergötzt.

Und welche Ungeheuer von *Texten* (das ist der rechte Ausdruck dafür!), welche abstracte oder auch in ein angenehmes Nichts zerfliessende Dichtungen wählen auch die Begabtesten zuweilen zu ihren musikalischen Illustrationen! Gott besser's! —

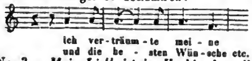
Gehört Herr L. Lenz, über dessen oben bezeichnete Gesangcompositionen wir hier berichten wollen, bis jetzt noch nicht entschieden zu den Notabilitäten, so dürfen wir ihm doch aus Ueberzeugung sagen, dass er es *werth* sei, und ihm das Prognosticon stellen, dass er, bald oder später, zumal nach Erfüllung einiger Bedingungen, allgemeine Anerkennung finden werde. Es will uns nämlich scheinen, als sei ihm diese Anerkennung bis jetzt mehr in seinen nähern Umgebungen zu Theil geworden; wenigstens kennt Referent mehrere seiner frühern Compositionen, die eine weit grössere Verbreitung, einen viel lebhaftern Widerhall verdient hätten, als sie gefunden haben; namentlich ist dies der Fall mit seinen Gesängen aus Goethe's *Faust*, worunter einige wirklich meisterhafte sind, und an welche zu erinnern Referent für seine Pflicht hält.

Wir haben absichtlich eine grössere Anzahl seiner neuesten Compositionen verschiedener Gattung zusammengestellt, um die *Biegsamkeit* und *Mannichfaltigkeit* seines wirklich bedeutenden Talentes zu documentiren, und wenden uns nun zu den einzelnen Werken.

Was wir mit *I.* bezeichnet haben, sind *sieben Lieder für eine Singstimme* mit Pianoforte. Zunächst freut es uns, einmal auch wieder einfachen, wirklichen *Liedern* zu begegnen, da in der neuesten Periode das sogenannte *Durchcomponiren* gar zu sehr überhand genommen hat. — Die Dichter sind *nicht* genannt, was nicht zu loben, noch weniger nachzuahmen ist. Die namentliche Bezeichnung ist ein geringer, aber pflichtmässiger Tribut, den wir unsern lyrischen Dichtern zu zollen haben. — Die Wahl ist meist glücklich; nur mit den Dichtungen zu No. 5 und 6, „*Rautensträuchlein*“ und „*Volkslied*“ überschrieben, haben wir uns nicht recht befreunden können, wollen aber wünschen, dass dies nur eine individuelle Ansicht sei.

Das erste Lied dieser Sammlung, „*Heimathlied*,“ ist in seiner grossen Einfachheit doch so ansprechend, dass man es bald lieb gewinnt. Die Begleitung schmiegt sich gar anmuthig an die Melodie, und hat das Eigenthümliche, dass der Bass fast immer wie eine secundirende Stimme erklingt, während die Mittelstimme der Begleitung den Bass repräsentirt. Das Lied fordert sehr geringen Umfang der Stimme (wie überhaupt die ganze Sammlung), was der Popularität sehr förderlich sein wird.

No. 2. „*Seemann's Liebchen*,“ nimmt schon einen höhern Aufschwung, und ist so gut und wahr gedacht, dass wir mit dem lieben Kind fühlen, wie es sich sehnt nach dem Geliebten, und für ihn zittert in Sturm und Schlacht, und den Frieden erfleht, damit der Liebste heimkehre. In der dritten Strophe folgen wir dem Componisten gern in eine etwas erweiterte Sphäre, da ein der ersten Form analoger Schluss das Ganze abrundet. Sollten wir eine kleine Verbesserung vorschlagen, so würden wir in der zweiten und dritten Strophe die Melodie zu den Worten: „ich verträumte,“ so wie: „und die besten“ schon in dem vorigen Tacte eintreten lassen, und also richtiger *so* declamiren:




No. 3. „*Mein Lieb' ist im Hochland*“; die Perle der Sammlung. Wie oft auch das bekannte Lied schon componirt wurde, wir ziehen diese Weise unbedenklich allen andern vor, so frisch, so natürlich, so charakterkräftig ist sie; auch wird sie sich rasch Bahn machen, da sie eben so wohllautend als sangbar ist.

No. 4. „*Nachtigallen-Einsamkeit*.“ — Etwas sentimental und weichlich, ohne hervorstechende Eigenthümlichkeit; doch wird auch dieser schmelzende Erguss seine Freunde finden, da er noch dazu einer Nachtigall in den Mund gelegt ist. Das doppelte *ich* in der zweiten Strophe ist wohl ein Stichfehler. —

No. 5. „*Das Rautensträuchlein*.“ Die etwas absonderliche (wohl volksthümliche) Dichtung mit einigen antiken Sprachfügungen hat wohl den wackern Componisten nicht recht erwärmen können; man spürt etwas vom „kühlen Brunnen“ darin.

No. 6. „*Volkslied*,“ kann nur im weitern Sinne Anspruch auf Volksthümlichkeit machen. Das Ganze der Dichtung hat in Form und Sinn etwas Pietistisches, ist aber musikalisch edel und würdig gehalten. Es wird für manche Fantasie sehr anregend sein, um so mehr, da es einige Dunkelheiten involvirt. In der vorletzten Zeile der ersten Strophe muss, wenn ein Sinn möglich werden soll, der Satz heissen: *Dir* ewig blüht, statt: *Die* ewig blüht. — Uebrigens nahm man es in den ältern Zeiten, wohin sich dies Lied neigt, sehr genau mit Grammatik und Schreibart, weshalb Referent dem werthen Autor den achtzehnten Tact zu nochmaliger Durchsicht empfiehlt.

No. 7. „*Gruss*.“ (Lebewohl wäre bezeichnender.) Ein sanftes, schön gedachtes, trefflich gesungenes Abschiedslied, mit kurzem, höchst anmuthigem Vorspiel, wobei aber die Schreibart des zweiten Tactes dem ersten analog abgeändert werden muss. — Schöne Cantilene, dabei trefflich declamirt, wirksam und consequent begleitet; kurz: ein Lied, von dem man ungern Abschied nimmt.

So sei denn dies *Siebengestirn*, wenn auch nicht in gleichem Glanze leuchtend, den Gesangfreunden mit Wärme empfohlen!

*II.* „*Der Troubadour*.“ (Die nähere Bezeichnung dieses Werkchens siehe oben.) Das seit einiger Zeit beliebt gewordene Genre von Concert- und Salonmusik, nämlich Gesänge mit Pianoforte und obligaten Instrumenten, erhält hier durch die unter No. *II—V* rubricirten Compositionen des wackern Lenz einen höchst erfreulichen, gewiss sehr willkommnen Zuwachs, weshalb wir für eine kurze Schilderung derselben Dank zu verdienen hoffen. Nach einer nicht zu langen, sehr dankbaren Einleitung des Violoncello, C dur in ganzem Tact, beginnt der Sänger in edlem, ritterlichem Tone die Erzählung, wie ein Troubadour unter dem Fenster seiner Dame Abschied nimmt, um hinaus zu ziehen zu Kampf und Sieg und — Tod, wie's nun fallen mag! — Bei dem ritterlichen Refrain:

Dem Vaterlande meinen Arm!
Mein Herz weih' ich der Liebsten nur!
Für Lieb' und Ehr frisch in den Tod —
So schickt (edler: ziemt) sich's für den Troubadour.

hebt sich Stimme und Harmonie zu dem feierlichen Es dur, indem das Violoncello fortwährend, passend und belebend, dem Gesange folgt. Anstatt nun jedesmal die Strophe in der Haupttonart *C* zu schliessen, führt der Componist die Stimme nur nach der Dominante davon, und überlässt dem Violoncello und dem Pianoforte die Rückführung in die Tonica, worauf die zweite Strophe unverändert beginnt. — In der dritten Strophe steigert sich das kleine Drama sehr lebendig; denn:

„Los brach die Schlacht mit ihrem Dräu'n —
„Da sprengt er vor, und ritt (muss gewiss heissen: stritt) und rang.“

Diese Zeilen sind in kräftiger, wirkungsvoller Weise wiedergegeben, und treten in Stimme und Begleitung trefflich hervor. Mitten durch das Kampfgetümmel ertönt begeistert der Refrain: „Dem Vaterlande“ u. s. w. — Aus der nüancirten Zurückführung nach dem ersten Thema tritt uns schon die Ahnung der tragischen Catastrophe entgegen; auch beginnt die Schlussstrophe, die überhaupt ganz anders sich gestaltet, gleich in C moll:

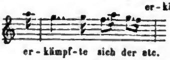
„Und ach! er fiel! — Im Blutgefild
„Erlag er seiner Feinde Degen,
„Und noch — gelehnt auf seinen Schild,
„Jauchzt er dem Feind entgegen:
„Dem Vaterlande“ u. s. w.

Man sieht, die Aufgabe war interessant, aber nicht leicht: der Troubadour sollte, sterbend, seinen Wahlspruch dem Feinde jauchzend entgegenrufen! Sie ist aber unserm Componisten trefflich gelungen. Das fliehende Leben wird, psychologisch richtig, durch Abbrechen der Perioden angedeutet, und das Jauchzende mehr in männlich gehaltene, tiefe Töne, als in hohe und rasche gelegt, und wahrhaft schön ist es gedacht, dass der Sänger den mehrerwähnten Refrain, hier, wo er zum letzten Male erklingt, nicht wie früher im anstrengenden Es dur, sondern in der Haupttonart, C dur, ertönen lässt; nicht allein, dass dadurch die künstlerische und formelle Abrundung des Ganzen erreicht wurde, wirkt es auch ganz eigenthümlich auf das Gefühl, dass der Sterbende sich nicht mehr zu der vorigen Lage der Melodie erheben kann, aber doch seinem Gedanken so ritterlich treu bleibt und mit ihm verscheidet, ohne dass diese Scene weichlich und peinlich würde. Ueberhaupt treten in diesem Schluss noch viel schöne und treffende Züge hervor. Das ganze, geschickt gruppirte Werkchen, das eben so gut gedacht, als für die Wirkung berechnet ist und von gebildetem Geschmack zeugt, wird überall gefallen. Die Ausführung bietet keine Schwierigkeit dar, und muss dem Sänger, wie dem Violoncellisten sicher Beifall bringen.

Zwei Declamationsschwächen mögen hier nur angedeutet werden, weil sie ohne Beeinträchtigung der Melodie verbessert werden können, und weil Referent auch diese kleinen Störungen von dem anmuthigen Ganzen entfernt wünschte. In der ersten Strophe nämlich kann der schwere Accent auf: „*für* den Troubadour“ ohne Schwierigkeit und richtiger auf *Troubadour* gelegt werden. Störender ist in der letzten Strophe, Seite 9, die falsche Betonung:




statt:

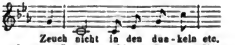



*III.* Ein Seitenstück zu dem eben besprochenen Werke ist die Composition der schönen Uhland'schen Romanze: „Zeuch nicht in den dunkeln Wald hinab!“ Sie theilt einige Vorzüge mit dem „Troubadour,“ steht ihm aber an glücklicher Conception, an künstlerischer Abrundung etwas nach.

Das Violoncello beginnt allein im Allegro moderato, C moll, 4/4. Es wäre dem wahrlich nicht gedankenarmen Componisten gewiss nicht schwer geworden, einen bedeutendern Gedanken für die Einleitung zu erfinden. Der hier an die Spitze gestellte hat ganz die Form der Einleitung zum Troubadour, und geht im dritten Tacte in eine oft gehörte Phrase über. Er veredelt sich indess bald, und nimmt dann die Singstimme auf, die übrigens wohl bedeutender und richtiger *so* begonnen hätte:




statt:




Die bald folgende Stelle: „Mein Gott im Himmel, der ist mein Licht“ u. s. w. gewinnt durch die mehrmalige Wiederholung der Worte: „mein Gott, mein Gott,“ mit recitativischer Unterbrechung der Begleitung, anfänglich das Ansehen einer Apostrophe an Gott, was sie aber nicht sein soll, und was auch der Componist bald darauf berichtigt und vergütet, indem er der Singstimme eine sehr schöne, vertrauensvolle Cantilene gibt, welche das Violoncello mit der beliebten, hier sehr wirkungsvollen Sextenbegleitung unterstützt.

Die Fortführung geschieht nun ohne hervortretende Züge, das Violoncello begleitet zweckmässig und selbst schildernd die Handlung, die jedoch bei der Nähe der Catastrophe zu rasch fortschreitet, ohne dass die einzel-

nen, bedeutenden Momente sich sondern und geltend machen könnten. So verliert auch die ergreifende, an den Knaben gerichtete Frage: Wie kommst du in's Thal des Todes hinab? ihre Wirkung, weil sie weder in Form noch Gedanken bedeutsam genug ist. — Das Gefühl des einsam, verlassen Sterbenden ist schön und richtig gezeichnet; wir können uns aber durchaus nicht mit der Weise befreunden, in welcher der Componist die Worte der Dichtung:

„Ha, Jungfrau dort im himmlischen Schein,
„Nimm auf meine Seel' in die Hände Dein!"

aufgefasst und wiedergegeben hat. Er lässt nämlich, im Adagio maestoso, aber Fortissimo, Es dur, jenes an die Jungfrau gerichtete *Gebet* in einer schwunghaften Melodie ausströmen, während das Pianoforte, theils in scharf punctirten Accorden, theils im Tremolo begleitet, so dass die ganze Situation mehr einen brillanten als rührenden Charakter annimmt. Abgesehen von dem Momente, den der Künstler zu schildern hatte, wird die Stelle gewiss Wirkung machen, d. h. sie *klingt* gut; aber der Situation angemessen dünkt sie uns nicht. Der Schluss versöhnt und scheint unsere Meinung zu bestätigen.

Eben weil wir das Talent des Componisten hochachten, glaubten wir das etwas Verfehlte und Uebereilte des vorliegenden Werkes unumwunden aussprechen zu müssen. Wir sagten: das Uebereilte, und dürften uns wohl kaum irren, wenn wir gerade dies s Werk als ein zu rasch hingeworfenes bezeichnen, wodurch sich denn auch einige Uebereilungen in der musikalischen Orthographie, z. B. Seite 5 am Schluss (in der Begleitung) erklären lassen. Was übrigens hier der Kritiker dem Künstler sagen musste, soll und wird dem Ganzen, zumal dem Publicum gegenüber, durchaus nicht schaden, und wir sind überzeugt, dass die Composition, gut vorgetragen, ihre Wirkung nicht verfehlen wird.

(Beschluss folgt.)

## Nachrichten.

*Prag* (Beschluss). Die Concert-Saison, die heuer bis in den Juni hinein dauerte, hat mit dem October schon wieder begonnen, und die Herren *Tuyn*, *Schulhoff* und *Hering* gaben die ersten drei Concerte wenige Tage hinter einander. Der Tenorist Herr *Tuyn*, den wir schon im vorigen Jahre in den Concerten der Dem. *Meerti* als einen Sänger von nicht sehr starker aber angenehmer Stimme und guter Methode kennen lernten, hat in der Zeit seines hiesigen Aufenthaltes die deutsche Sprache so fleissig erlernt, dass man den Ausländer nicht mehr in ihm erkennt; doch ein deutscher Sänger ist er noch nicht geworden, er trägt die Stücke dieses Genre's zu süss und weichlich sentimental vor, was dasselbe nicht verträgt. Das deutsche Lied bedarf durchaus keiner Vortragskünsteleien, es erhält sich durch sich selbst, und spricht um so mehr an, je einfacher es vorgetragen wird. Auch wurde sowohl bei *Beethoven's* Adelaide als *Kittl's* Lied das Tempo zu langsam genommen. Sein Vortrag der französischen Romanzen war musterhaft und kann nicht genug gelobt werden. Herr *Tuyn* hat jedoch vorzüglich darauf zu sehen, dass er seine Stimme in manchen Tönen nicht mehr forçire als sie verträgt, ohne an Wohllaut zu verlieren.

Noch lernten wir in diesem Concert eine junge Sängerin, Dem. *Senger*, Schülerin des Prof. *Gordigiani*, kennen, die mit Herrn *Tuyn* das Duett aus Jessonda vortrug und eine ausgezeichnet schöne, in allen Tönen ausgeglichene Stimme mit einer glockenreinen Intonation und gutem Vortrag vereinigt, und zu den glänzendsten Hoffnungen berechtigt. Herr Prof. *Bühnert* bewies in dem Vortrage eines Divertissements auf dem Violoncell über *Bellini*'sche Motive sein reges Studium; er hat in der letzten Zeit an Kunstfertigkeit sehr zugenommen, und zeichnet sich vorzüglich durch einen grossen schönen Ton aus. Wenn noch etwas zu wünschen übrig bleibt, so wäre das noch mehr Adel im Vortrage. Herr *Kuhn* (ein Schüler unsers *Tomaschek*) trug auf dem Pianoforte das *Schubert*'sche Ständchen und *Liszt's* ungarischen Marsch mit beifälliger Aufnahme vor.

Herr *Julius Schulhoff*, ein Lieblingsschüler *Tomaschek's*, dessen schönes Talent und seine Ausbildung wir schon früher erwähnten, hat in seinem Concerte bewährt, dass er nicht stille stand, und entfaltete abermalige schöne Fortschritte. Er spielte zuvörderst, wie der Zettel sagte: Adagio und Allegro — eigentlich Andante con moto und Rondo aus *Beethoven's* Sonata appassionata, mit etwas zu starker Farbengebung; desto trefflicher aber trug er die *Thalberg*'sche Caprice über Motive aus der Sonnambula vor. Die Romanze und Rondo capriccioso von seiner eigenen Composition sind gut erfunden und durchgeführt, wenn gleich das letztere mehr eine treffliche Etude als ein Rondo ist.

Zum Schlusse wiederholt hervorgerufen, trug Herr *Schulhoff* als Zugabe noch eigene sehr brillante Variationen über den kaleidoskopischen Carneval von Venedig mit grosser Virtuosität vor. (Sie werden Herrn *Schulhoff* wahrscheinlich bald selbst hören, da er so eben eine Kunstreise durch das nördliche Deutschland nach Paris angetreten hat.)

Dem. *Louise Bergauer*, Schülerin der Mad. *Caravoglia-Sandrini*, welche die Romanze aus Wilhelm Tell sang, hat an Stimme und Vortrag bedeutend gewonnen seit wir sie nicht gehört haben. Herr *Franz Vogl*, der in der italienischen Vorstellung des Don Juan sein Talent für den komischen Gesang beurkundet hatte, im sentimentalen Genre sich jedoch nicht so frei zu bewegen scheint, sang ein Lied von seiner eigenen Composition (Mädchen mit dem rothen Mündchen von *H. Heine*) recht wacker. Die Melodie wollte jedoch nicht recht zu den Worten passen. Seine zweite Gesangsnummer war die Tenorromanze aus dem Giuramento für seine Stimmlage transponirt. — Wozu?

Der Violinist aus der königlich preussischen Hofcapelle Herr *Carl Hering* spielte in seinem Concerte zwei eigene Compositionen, von welchen die Bravourvariationen mehr ansprachen, als der Carneval von Venedig, der, mehr sentimental als humoristisch gehalten, dem Titel: Burleske durchaus nicht entspricht. Herr *Hering* ist ein ausgezeichneter Violinspieler, dem es durchaus nicht an Bravour fehlt; doch ist das gefühlvolle Adagio

sein Glanzpunct, weshalb er auch in dem trefflichen Vortrage der Elegie von *Ernst* den stürmischsten Beifall errang. Dem. *Senger* sang die vielbekannte und abgesungene *Kreutzer*'sche Einlagarie zu *Herold's* Marie: Die Liebe ist's, die Liebe, und ein Duett aus Figaro mit Herrn *Vogl*, der überdies noch eine komische Arie aus *Cimarosa's* Matrimonio segreto vortrug, die zwar nicht ganz für das Concert geeignet ist, dem Sänger aber Gelegenheit gab, sein Talent in dessen Fülle zu entfalten. *G.*

---

*Görlitz.* Am 12. October 1842, Nachmittags 2½ Uhr, wurde den Verehrern ernster und erhabener Musik ein hoher und seltener Genuss durch die Aufführung des Oratoriums „Paulus" von Dr. *Felix Mendelssohn-Bartholdy* zu Theil. Referent wurde schon zu Leipzig unter *Mendelssohn's* Leitung, dann in Dresden und Berlin von der Grossartigkeit des Werkes überzeugt und ergriffen, und hörte es auch hier ganz vortrefflich aufführen. Herr Musikdirector *W. Klingenberg*, welcher von 1831—1837 die Direction des akademischen Musikvereins zu Breslau ehrenvoll übte, nachher dem dortigen Künstlervereine für dessen Quartett- und Concertaufführungen sich anschloss, seit 1840 aber als Cantor und Musikdirector an der Petri-Kirche zu Görlitz den wärmsten und innigsten Kunsteifer bethätigt, hatte zur würdigen Ausführung dieses meisterhaften Tonwerkes alle musikalischen Kräfte der Umgegend, ja selbst der entfernteren Nachbarstädte, Budissin, Löbau, Zittau, Ostritz, Schönberg aufgeboten, und auf diese Weise ein Orchester und Sängerchor von 308 Personen zu diesem herrlichen Zwecke vereinigt. Wenn es unzweifelhaft grosse Schwierigkeiten hat, einer solchen nur für wenige Tage vereinten Menge von Musikern den Geist und die Einheit einzuhauchen, die zur Auffassung und Ausführung eines so grossartigen Werkes gehören, so hatte doch Herr Musikdirector *Klingenberg* diese bedenkliche Aufgabe auf überraschende Weise gelöst; denn es war ihm gelungen, den unter seiner Leitung vereinten Künstlern und Dilettanten seine Begeisterung für dieses erhabene Meisterwerk mitzutheilen, so dass diese Aufführung eine durchaus gelungene genannt werden muss. Herr *Klingenberg* hat sich in der kurzen Zeit seiner Amtsführung, bei deren Antritte er den Zustand der Vocalmusik hier fast ganz verwaist fand, durch unermüdlichen Eifer einen Chor herangebildet, dessen Leistungen vollkommen befriedigten und woran sich die auswärtigen Sänger (der Hochkircher, Schönberger und Reichenbacher Männer-Gesangverein) als an einen festen, von dem Geiste des Dirigenten beseelten Mittelpunct würdig anschlossen. Daher zeichnete sich die Ausführung der unendlich und bis in's Kleinste geübten Chöre durch Reinheit der Intonation und Aussprache, Präcision und seelenvolle Einheit, oft durch wahrhaft dramatischen Vortrag aus. Besonders wirkten die Chöre No. 8, 15, der Choral No. 16, dann von Kraft und Fülle strahlend No. 22, 23, 29, 36, 38 und 45, während die übrigen Choräle und die Chöre No. 11, 20, 26, 35, 43 durch Weichheit und Zartheit den mit heiliger Ehrfurcht erfüllten Geist der Gegenwart entrückten. — Die Sopran- und Alt-Soli wurden von Fräul. *Emilie Klingenberg*, deren volltönende glockenreine Stimme sich ganz besonders für den Kirchengesang eignet, mit aller der rührenden Einfachheit vorgetragen, welche die erhabene Würde dieser trefflichen Composition fordert; und gar manches feucht gewordene Auge bekundete (namentlich bei der Arie „Jerusalem" und dem schönen Arioso „Doch der Herr vergisst der Seinen nicht") den tiefen Eindruck, den diese talentvolle Sängerin durch ihren seelenvollen Vortrag unter den zahlreich versammelten Zuhörern hervorbrachte. — Herr *Blume* aus Zittau, der schon in grossen Städten die Anerkennung gefunden hat, die sein schönes Talent verdient, hatte die Solo-Tenor-Partie freundlichst übernommen und bewährte auch hier den wohlerworbenen Ruf einer herrlichen Stimme und eines höchst gebildeten Vortrags. Besonders glänzend bewährten sich diese Vorzüge in der schönen Cavatine: „Sei getreu bis in den Tod." — Der Paulus wurde durch Herrn Organist *Hering* aus Budissin würdig ausgeführt.

Die Orchesterbesetzung, durch zahlreiche auswärtige Künstler und Dilettanten verstärkt, stand in so glücklichem Verhältnisse, dass jede Stimme sich klar, deutlich und ausdrucksvoll vernehmen liess und in durchaus angemessener Wechselwirkung mit dem ganz vortrefflich geübten und geschulten Sängerchor eine wahrhaft imposante Wirkung hervorbrachte.

Fassen wir die Leistungen des sämmtlichen, unter der sichern Leitung unseres für die Kunst wahrhaft begeisterten und überaus befähigten Musikdirectors Herrn *Klingenberg's* zur Ausführung dieses vortrefflichen Tonwerks vereinten Sänger- und Orchesterpersonals zusammen, so müssen wir mit dankbarer Anerkennung der Verdienste jedes Einzelnen diese Production zu den gelungensten zählen, die in Mittelstädten, wo eine unendliche Menge von Schwierigkeiten zu überwinden ist, ehe ein so grossartiges Unternehmen in's Leben treten kann, den Kunstfreunden jemals dargeboten worden sind.

Möchte Herr Musikdirector *Klingenberg* in der allgemeinen dankbaren Würdigung seiner Anstrengungen und Verdienste eine Aufforderung finden, uns recht bald wieder durch die Aufführung eines jener hohen Meisterwerke der Tonkunst zu erfreuen, die wir leider nur selten in derjenigen Vollendung zu hören Gelegenheit haben, die in grössern Städten, wo sich alle Mittel ohne Mühe darbieten, allerdings leichter erreicht wird.

Der Ertrag brachte den abgebrannten Camenzern, für welche die Aufführung gegeben wurde, 110 Thlr. 2 Sgr. —

An die berühmten reisenden Künstler, die uns im Laufe dieses Jahres besucht haben, unter denen wir einen *M. Bohrer* nennen, reiht sich Herr Concertmeister *Erlanger*, ein ausgezeichneter Violinist, und seine Frau, eine treffliche Pianistin, auf würdige Weise an. Wir hörten von dem Künstlerpaare *Lafont*, *de Beriot*, *David*, *Viotti*, so wie *Thalberg*, *Liszt*, *Mendelssohn* und die bessern Sachen von *Herz*. Herr Concertmeister *Erlanger* verbindet mit grossem, markigem Tone einen seelenvollen, innigen, zum Herzen sprechenden Vortrag. Seine Intonation ist vollkommen und in allen Lagen

glockenrein; selbst die Flageoletten stehen ihm sicher zu Gebote; seine Bogenführung ist durchaus geschult und dem Genre der Composition angemessen. Herr *Erlanger* ist daher mit Recht den tüchtigsten Künstlern zur Seite zu stellen. Eben so gewandt und fertig beherrscht seine Gemahlin, geborne *van Brüssel*, das Fortepiano in oben genannten Compositionen und verdient eben so sehr ausgezeichnete Anerkennung. Besonders gross zeigte sich das geachtete Künstlerpaar in Duetten, namentlich in *Beethoven*'schen Sonaten für Pianoforte und Violine, worin sie *ein* Herz und *eine* Seele sind. Wir veröffentlichen diese unserer Ueberzeugung entströmende Anerkennung um so freudiger, als sie dieselbe sowohl durch ihre künstlerischen Leistungen, wie durch ihre Bildung überhaupt rechtfertigen. —

---

*Weimar*. Das grossh. Hoftheater wurde gegen die Mitte des Septembers 1842 wieder eröffnet und brachte bis zum 16. November folgende musikalische Vorstellungen: Lucrezia Borgia, zweimal, Nachtwandlerin, Otello, Puritaner, Romeo und Julie, Jacob und seine Söhne, Oberon, Saalnixe erster Theil, zweimal, Alpenkönig, Ehepaar aus der alten Zeit, zweimal, Preciosa, Wiener in Berlin. — Als Gast sang Fräul. *Rudersdorf* vom Theater in Frankfurt a. M. die Desdemona in Otello, die Elvira in den Puritanern und die Amine in der Nachtwandlerin. Ihr Verdienst als Sängerin und Schauspielerin fand gerechte Anerkennung. Durch ihre Darstellungen in Gesang und Spiel ward es uns klar, wie die Künstlerin von dem Einen über alle Grenzen hinaus gelobt — von dem Andern scharf und bitter getadelt werden konnte. Der unbefangene Beurtheiler muss zugeben, dass Fräul. *Rudersdorf* von der Natur eine herrliche Stimme und für Darstellung ein bedeutendes Talent erhalten habe, kann aber auch nicht leugnen, dass jene nicht so schulgerecht ausgebildet sei, als sie es verdiente (z. B. die Passagen und Coloraturen sind nicht bestimmt und nett, und der Triller ist — kein Triller), und dieses durch Uebertreibung und Haschen nach Effecten auf einem Abwege sei, der zur Manier und Caricatur führt. Je höher wir die Mittel würdigen, über die Fräul. *Rudersdorf* gebieten kann, desto mehr wünschen wir, sie möge noch zur rechten Zeit auf die höhere Ausbildung als Sängerin Rücksicht nehmen, und als darstellende Künstlerin sich treuer an Natur und Wahrheit halten. — In *Méhul's* herrlicher Oper „Jacob und seine Söhne" debütirte Fräul. *Wächter* von Dresden als Benjamin und erwarb sich gerechten Beifall. Sie ist noch angehende Sängerin, leistet aber schon recht Erfreuliches, und wird gewiss recht brav werden, wenn sie mit Ernst und Fleiss nach Höherem strebt, vorzüglich sich eine grössere freiere Herrschaft über ihre sehr gute Stimme im frischen Ergreifen und Festhalten der Töne, und dadurch zu erreichender Sicherheit der Intonation zu erringen sucht. Fräul. *Wächter* sang kurz nachher die Julie in den „Montechi und Capuleti" mit wohl verdientem Beifall, der auch ihrem Spiel gebührte, das in einer so schwierigen Rolle von der Anfängerin kaum so lobenswerth erwartet werden konnte. Mit ihr sang Fräul. *Hase* von Dresden als ersten theatralischen Versuch den Romeo. Sie löste die so schwierige Aufgabe mit höchst erfreulichem Erfolge. Sie hat eine schöne, metallreiche Stimme von beträchtlichem Umfang und schon recht wacker durchgebildet, die bei wohl geleitetem Studium noch an Kraft und Biegsamkeit gewinnen und Fräul. *Hase* in den Stand setzen wird, Ausgezeichnetes zu leisten. Ihr Spiel war für eine erste, obendrein eine Männerrolle, wohl genügend, um so mehr, als uns noch die meisterhafte Darstellung der Mad. *Schröder-Devrient* in lebhaftem Andenken war. — Der treffliche Schauspieler Herr *Wohlbrück*, seit dem Herbst engagirt, bewies im „Ehepaar aus der alten Zeit" seine Brauchbarkeit auch als Sänger. — Im Theater spielte im October während der Zwischenacte der Clavierspieler Herr *Rubinstein*, angeblich 12 Jahr alt, mit ausserordentlichem Beifalle, der ihm nach öffentlichen Blättern schon an vielen Orten zu Theil wurde. Wenn der wackere Knabe auch etwa 14 Jahre alt sein sollte, so ist es doch zu verwundern, wie er es schon dahin gebracht hat, so grosse Schwierigkeiten zu überwinden, wie er solche Kraft und Ausdauer besitzt und wie er schon zuweilen mit Ausdruck und Gefühl vorträgt. Möge der Jüngling und Mann leisten, was der Knabe verspricht! — Von den vielen, wahrhaft herzlichen Festlichkeiten bei Gelegenheit des Einzugs unseres jungen Fürstenpaars, des Erbgrossherzogs und seiner Gemahlin, am 22. October und an den folgenden Tagen, haben andere Blätter ausführlich Nachricht gegeben; wir berichten blos über die musikalischen Feierlichkeiten. Im Theater sahen wir am 24. October ein Festspiel (gedichtet von *Riemer* und in Musik gesetzt von *Eberwein*) und darauf zum erstenmal *Kreutzer's* Oper: „Das Nachtlager zu Granada." Das Gedicht des Festspiels würde von schönerer Wirkung gewesen sein, wenn nicht die erste grössere Hälfte desselben, ein Zwiegespräch eines Niederländers und eines Thüringers, gar zu lang gewesen wäre. Als diese Beiden endlich abtraten, allegorische Personen und Tableaux erschienen, und die Musik melodramatisch, mit einem Quartett und mit Chören eingriff, war die Theilnahme im Publicum sehr bemerklich, und das Festspiel schloss steigernd mit allgemeinem Beifall. Die Musik — eine Ouverture, einige melodramatische Sätze und kurze Recitative, ein Quartett und mehrere kleine Chöre — ist klar und einfach, brillant am rechten Ort und überhaupt dem Ganzen angemessen und nur zu loben. — Das „Nachtlager zu Granada" (am 26. Octbr. wiederholt), das an andern Orten schon seit Jahren bekannt ist, und meist Beifall erhalten hat, schien bei uns nicht besonders anzusprechen. — Die Festlichkeiten wurden durch die ausgezeichneten Künstler: die Herren *Fürstenau* und Sohn, Dr. *Liszt* und *Rubini* verherrlicht. Am 23. October war grosses Hofconcert im grossen Saale des Schlosses, auf dessen Galerie mehrere Hunderte von Zuhörern zugelassen wurden. Das Concert wurde mit einer Festcantate eröffnet, gedichtet vom Superintendenten Herrn *Schreiber* in Lengsfeld, und in Musik gesetzt vom Herrn Capellmeister *Chelard*. Des Dichters Ruf ist seit

langen Jahren so fest begründet, dass es überflüssig ist, über das Gedicht zu sprechen. Nur das Eine sei bemerkt, es ist, wie das bei seiner Kenntniss der Musik zu erwarten war, sehr musikalisch und erleichtert dadurch dem Componisten ungemein seine Arbeit. Nach der musikalischen Behandlung der Worte aber, nach Herrn Capellmeisters *Chelard* Composition zu urtheilen, scheint diesem die Arbeit nicht leicht geworden zu sein, worüber man sich nicht verwundern darf, da er der deutschen Sprache nicht mächtig genug ist, was denn auch, ohne unbillig zu sein, von dem Franzosen nicht verlangt werden kann. Die Musik enthält übrigens manchen schönen Gedanken, und besonders ist der letzte Satz, der Idee nach, sehr zu loben. Leider aber ist Herr Capellmeister *Chelard* auch in diesem Festgesange seiner Manier treu geblieben, nach welcher die Sänger nur selten und ausnahmsweise eine eigentliche Cantilene vorzutragen haben, dagegen die meisten Melodien den Instrumenten zugetheilt sind, indessen der Solosänger nur sehr nothdürftig und zuweilen kümmerlich einherschreitet und der Chor fast immer blose trockene Begleitung hat. Wir sagten leider, weil wir der Meinung sind, so sei es nicht recht und gut. Eine andere Eigenheit des Componisten ist, die schönsten Gedanken, wenn eben welche hervortreten und man ihrer nun froh zu werden hofft, gar bald mit der Masse des Orchesters zu erdrücken. So war es auch in dieser Cantate, in der ausser allen gewöhnlichen Instrumenten neben den Posaunen und Pauken sich auch die grosse und kleine Trommel breit machten. Dass diese Composition dennoch bei Einigen Wirkung machte, davon war nicht das wirklich in ihr Vorhandene Gute der Grund, sondern der gewaltige Lärm, der bei der gemischten Menge für etwas Rechtes gilt. Wenn unsere Ansicht die richtige ist, so müssen wir wünschen, Herr Capellmeister *Chelard* möge sein schönes Talent einmal auf eine Composition verwenden, in der die Sänger wirklich singen, die Instrumente aber mehr Musik und weniger Lärm zu machen haben. — Nach der Cantate spielten und sangen abwechselnd mehreremale die Herren *Fürstenau* Vater und Sohn, Dr. *Liszt* und *Rubini*. Wie die Herren *Fürstenau* und *Liszt* spielen, ist aller Welt bekannt, daher würde es die Leser langweilen, wenn Ref. wiederholen wollte, was er und Andere längst darüber berichtet haben. Nur das sei bemerkt, dass ungeachtet die Herren *Fürstenau* die gerechteste Anerkennung fanden, und Herr Dr. *Liszt* auch diesmal, wie früher, zur Bewunderung hinriss, doch Herr *Rubini* das lebhafteste Interesse in Anspruch nahm. Da er, so viel Ref. weiss, in Deutschland nur an wenigen Orten gesungen hat, so erlaubt sich Ref. einige Bemerkungen über diesen in Italien, Frankreich und England hoch gefeierten Sänger. Seine Stimme, die wohl nie zu den schönsten Stimmen gehörte, ist jetzt (Herr *Rubini* mag wohl nahe an 50 Jahre alt sein) in den Brusttönen etwas umflort, um nicht bedeckt zu sagen, hat aber demohnerachtet grosse Kraft. Diese Brusttöne aber gebraucht Herr *Rubini* nicht sehr oft, sondern benutzt nur die höhern Kopftöne, selten als eigentliche mezza voce, gewöhnlich noch schwächer. Die Ausbildung seiner Stimme aber in ihrem ganzen Umfange ist so vollendet, wie sie wohl nur wenige Sänger erreichen. Die höchste Reinheit der Intonation, eine vollkommene Verbindung aller Töne unter einander, eine absolute Herrschaft über die Stimme vom leisesten Pianissimo bis zum Fortissimo, und eine unglaubliche Geläufigkeit in allen Arten von Passagen und Coloraturen sind glänzende Vorzüge, in denen Herrn *Rubini* nur gleich zu kommen, sehr schwer sein möchte. Es ist daher sehr natürlich, dass dieser ausgezeichnete Sänger überall, wo man ihn hörte, den höchsten Furore gemacht hat. In Einem nur lässt der grosse Künstler Manches zu wünschen übrig, worin die Italiener sich sonst gewöhnlich auszeichnen — in der Aussprache. Die beiden Herren *Liszt* und *Rubini* liessen sich noch zweimal des Morgens am Hofe im engern Kreise hören und gaben am 29. October im Theater für milde Zwecke ein Concert, in welchem Herrn Capellmeister *Chelard's* Festcantate wiederholt wurde. Herr Dr. *Liszt* spielte hier, wie auch bei Hofe, nur eigene Compositionen, Herr *Rubini* sang eine Arie von *Mozart*, *Beethoven's* Adelaide, eine Arie aus *Rossini's* Stabat mater und zwei Arien von *Donizetti*, Alles nur von *Liszt* begleitet. In *Donizetti's* Arien glänzte er am Meisten. — Wenige Tage nach der Abreise der beiden Künstler wurde in der officiellen Zeitung Herr Dr. *Liszt's* Ernennung zum grossh. Capellmeister im ausserordentlichen Dienste bekannt gemacht. — Gegen die Mitte des Novembers gab Mad. *Dressler-Pollert* drei Gastrollen: Madelaine im Postillon von Lonjumeau, Julia in der Vestalin, und die Gräfin in Figaro's Hochzeit. Sie erhielt in allen drei so sehr verschiedenen Rollen den lebhaftesten Beifall und wurde als Julia gerufen. Mad. *Dressler-Pollert* ist als Sängerin und Schauspielerin eine höchst achtungswerthe Künstlerin. Ihr Gesang und Spiel sind sehr lebhaft und ausdrucksvoll, aber einfach, natürlich und kunstgerecht, nichts nach leidiger Mode in grellem Contrast auf die Spitze stellend, und eben deshalb dem geläuterten Geschmacke wahrhaft wohlthuend. Sie unterscheidet sich zu ihrem Vortheil auch darin von manchen andern Sängerinnen, dass sie ihre Rollen nicht kürzt und transponirt, sondern hübsch Alles so singt, wie es der Componist, dem doch auch ein Wort zusteht, geschrieben hat — und dass sie ganz vortrefflich ausspricht. Wir wünschen der wackern, bescheidenen und liebenswürdigen Frau überall eine so freundliche Aufnahme, als sie verdient. — Am 15. November sang Herr *Tuyn* von Amsterdam, dessen Ruf an den Orten, wo er schon sang, wohl begründet ist, in den Zwischenacten eine italienische Arie, ein holländisches Volkslied, eine französische Romanze und ein deutsches Lied — und erhielt wohlverdienten lebhaften Beifall. Er besitzt eine gute, wenn auch nicht ausgezeichnet schöne, aber in guter Schule gebildete umfangsreiche, jugendlich frische Stimme, hat bedeutende Geläufigkeit und singt mit schönem Ausdruck. Nur mit diesen Vorzügen vermochte er es, wenige Tage nach dem gefeierten *Rubini*, der durch seine für uns wenigstens neue Methode imponirte und ganz besonders durch das Weiche, Süsse und Schmelzende seines Vortrags alle Damen gewonnen hatte, Glück zu

machen. Er ist jetzt auf einer grössern Kunstreise, auf der er ganz sicher sich einen bedeutenden Ruf erwerben wird. — Neue Opern werden wir im Monat Februar 1843 hören; welche, ist noch nicht bekannt. Im December wird im Capellconcert Fürst *Anton Radziwil's* Composition zu *Goethe's* Faust aufgeführt werden.

---

*Stettin.* (Privat-Mittheilung.) Am 6. December 1842 fand hier die gelungene Aufführung des Oratoriums: „Cäcilia" von *Kannengiesser* und *C. F. Rungenhagen* im grossen Schützensaale, von dem an 200 Personen starken Gesangvereine des Dr. *Löwe* und einem grossen Orchester, unter Leitung eines tüchtigen Dirigenten, vor einem zahlreich und glänzend versammelten Auditorium der höheren Stände unserer Stadt, auf die würdigste Weise mit allgemeinem Beifall Statt, welcher am Meisten der gefühlvollen, melodischen und kunstreichen Composition galt. Die Chöre und Soli waren bereits seit ein Paar Monaten unausgesetzt auf das Sorgfältigste eingeübt; diese Sorgfalt sicherte nicht nur der Aufführung das Gelingen, sondern bewirkte, dass schon in der Generalprobe, die fast so zahlreich von Zuhörern besucht war, als die Aufführung, Alles ganz tadelfrei und correct ausgeführt wurde. Die sehr dankbare Sopranpartie der Cäcilia wurde mit Innigkeit und Gefühl vorgetragen, und lieferte (wie alle Soli) den Beweis: dass MD. *Rungenhagen* ein eben so kunsterfahrner Gesangcomponist, als ein trefflicher Gesanglehrer ist. Auch die Partie des Engels wurde von einer vorzüglichen Altistin mit klangreicher Stimme ausgeführt. Den Valerian sang zum Theil Dr. *Löwe* selbst und ein talentvolles Mitglied seines Vereins. Die Chöre waren trefflich, und würden dem Componisten selbst Freude gemacht haben, der zur Aufführung eingeladen, herzukommen Hoffnung gegeben hatte, jedoch verhindert war, und dessen Ausbleiben um so mehr bedauert wurde, als sein gehaltvolles Werk von allen Theilnehmern mit Liebe und Eifer eingeübt war.

Das Duett der Cäcilia mit dem Engel sprach ungemein an. Die Kriegerchöre mit rauher, wilder Instrumentalbegleitung waren sehr wirksam. Bedeutend traten noch hervor: Cäcilia's Erzählung ihres Traums von der Erscheinung der Engel, so wie mehrere Chöre, unter diesen aber besonders der erhabene Schlusschor, der Cäcilia's Apotheose bezeichnet. Die Gruppirung des Ganzen ist sehr gelungen. Das Werk belebt und erwärmt durch Abwechselung. Der Componist hat zu dieser Aufführung noch einige Nummern hinzugefügt, um besonders dem zweiten Theile noch wirksamere Contraste zu geben.

Das genannte Oratorium verdient die möglichste Verbreitung, da zu einer anziehenden Dichtung von *Rungenhagen* eine Composition geliefert ist, welche durch eine edle Führung der Stimmen, so wie durch Klarheit einen nachhaltigen Eindruck bewirkt.

Die Herausgabe der „Cäcilia" in Partitur und einem Clavierauszuge wäre daher gewiss allen Gesangvereinen eben so wünschenswerth und nützlich, als auch eine verdiente Aufmunterung für die Bestrebungen des ehrenwerthen Tonsetzers, der im Gelingen seines mit Liebe für die Tonkunst geschaffenen Werkes den einzigen und höchsten Lohn gefunden hat.

---

*Strassburg.* Der Zustand des hiesigen öffentlichen Musikwesens wird von Jahr zu Jahr beklagenswerther. Die öffentlichen Concerte scheinen durch die unentgeltlichen Morgen- und Abendunterhaltungen, welche mehrere Musiklehrer vor zahlreichen Zuhörern, regelmässig veranstalten, verdrängt. Manche durchreisende Künstler haben ihre Beharrlichkeit, sich hören zu lassen, schon theuer bezahlen müssen. Nur mit Mühe kann Gefühl für Virtuosität erweckt werden, wenn mehrere bedeutende Künstler zugleich auftreten, oder wenn es Ton ist, diese oder jene Celebrität gehört zu haben, um zur grossen Welt gezählt werden zu können. Oeffentliche stehende Concerte haben wir daher seit Jahren nicht mehr.

Einige Entschädigung fanden bis zum 16. April v. J. die Liebhaber von Streichquartetten und Pianofortecompositionen mit Begleitung des Quartetts, in einer Reihe von Séances de Quatuor, welche der geschätzte Pianofortespieler *Jauch*, in dem Local des Schlosses, Sonntags von 3—5 Uhr veranstaltet hatte. Die Violinisten *Schwäderle* und *Dufeutrel*, *Weber* und *Jauch* bei Quintetten, *Viola* und *Dupont* Violoncell, leisteten in den grössern Quartetten von *Mozart*, *Beethoven*, *Spohr* u. A. das Höchste der Kunst; dazu kam abwechselnd das musterhafte Pianofortespiel der Herren *Jauch*, Vater und Sohn, in den Quintetten von *Bertini* u. A., worin sämmtliche Künstler die laute Anerkennung ihrer Leistungen empfingen.

Unter dem Namen einer Singacademie hält in diesem Local ein früher bestandener Männerquartettverein, mit dem Beitritt weiblicher Mitglieder, seine Uebungen. Dieser zahlreiche Verein lässt sich besonders für edle Zwecke stets bereitwillig finden; öffentlich liess er bis jetzt das Stabat mater von *Rossini* zum Besten der Armen, und die Schöpfung zum Besten der abgebrannten Hamburger hören. Wir wünschen diesem Verein, der alle Aufmunterung verdient, einen beharrlichen Fortgang, bedauern jedoch, besonders bei öffentlichem Auftreten, gewisse verengte, ausschliessende Ansichten, welche, zum Nachtheil der Kunst, bei Aufführung der Schöpfung so weit gingen, dass die Basspartie des Adam, bei einer überdies hinlänglichen Anzahl von Bassisten, einem — Frauenzimmer zugetheilt wurde, die dann mit der Eva das schöne Duett sang, was doch billig aus Achtung für *Haydn* nicht hätte geschehen sollen.

Am 19. October gelang es dem Pianofortespieler *Rhein* aus Strassburg, welcher seit vielen Jahren in Paris und jetzt in Bordeaux ansässig ist, sich gemeinschaftlich mit Mad. *Ducrest*, Sängerin, hören zu lassen. Seit seinem letzten Auftreten im Jahr 1823 (A. M. Z. XXV. 679 und XXVI. 627) hat er in Composition und Spiel ungemeine Fortschritte gemacht und hatte sich des entschiedensten Beifalls zu erfreuen. Von eigener Composition spielte er eine Fantasie über eine

Cavatine aus der Cenerentola, ein Duett für zwei Pianoforte über ein Thema von *Carafa* mit Fräul. *Marie Ducrest*, seiner ausgezeichneten Schülerin. Mad *Ducrest*, Verfasserin der Mémoires sur l'Impératrice Josephine, sang die Cavatine der Norma, eine Scene aus Lucrezia Borgia und ein Duett aus der Gazza ladra mit Mad. *Dubreuil-Renouf* vom französischen Theater. Ihre Methode und ihr Vortrag sind so musterhaft, dass sie, was ihrer Stimme an Jugend abgeht, reichlich ersetzen.

Der Genuss einer deutschen Oper ist uns dieses, wie das vorige Jahr während der Sommermonate nicht zu Theil geworden; die Gründe davon haben wir in No. 42 des vorigen Jahres berührt. Dennoch hatte die Behörde für die Feierlichkeiten während des beabsichtigten Aufenthaltes des Herzogs und der Herzogin von Orleans mit Dir. *Hehl*, damals in Aachen, contrahirt, um mit seiner Gesellschaft und der Mitwirkung der Damen *Schebest* und *Ernst-Seidler*, Vorstellungen zu geben, welche dann bis zum 1. September fortgesetzt werden sollten. Leider vereitelte das traurige Ende des Herzogs die Vollziehung dieser Abrede.

Die französische Gesellschaft eröffnete ihre Darstellungen am 4. September, unter der neuen Direction des Herrn *Carl Provence*, früher in Lyon. Unter den Mitgliedern der Oper, welche zur Beachtung mit einiger Auszeichnung zu nennen sind, zeichnen sich aus: die Herren *Arnaud*, erster Tenorist, welcher mit wohlklingender, stets reiner Stimme das hohe $\bar{a}$ mit Brustton angibt; *Eug. Lowendal*, zweiter Tenorist, dessen wenig biegsame und schwache Stimme jedoch schon in dem $\bar{g}$ in das Falset übergeht; *Duval*, dritter Tenorist, unmusikalisch, mit schreiender Stimme; *Jourdheuil*, Bariton, mit angenehmem Organ, bleibt jedoch zu Zeiten unter dem Ton; die Bassisten *Lemonier* und *Varin* sind aus frühern Berichten hier bekannt und verderben wenigstens nichts. Unter den Sängerinnen ist Mad. *Renouf-Dubreuil*, wohl mit etwas ausgesungener Stimme, doch wegen ihrer guten Methode und angenehmen Tiefe sehr achtbar. Mad. *Lowendal*, deren scharfe Stimme keine Rouladen richtig hervorzubringen vermag, distonirt häufig; Mad. *Bordier*, dritte Sängerin, eignet sich blos für das Vaudeville; alle übrige Sängerinnen sind unmusikalisch. Die bis jetzt stattgefundenen Operndarstellungen haben sich blos auf das alte französische Repertoir beschränkt. Die erste, hier neue Oper, der Guitarrero ist angekündigt. Seit Eröffnung der Bühne ist in dem Theater die Gasbeleuchtung eingeführt.

## *Feuilleton.*

In der 10. Jahressitzung der niederländischen Gesellschaft zu Beförderung der Tonkunst wurde ein Bericht vorgelegt, welcher die Fortschritte dieser Gesellschaft, so wie der holländischen Tonkunst überhaupt nachweist. Die Componisten, welchen seit der letzten Sitzung Beifall und Aufmunterung von der Gesellschaft zu Theil ward, sind folgende: L. Erck, Oboist zu Amsterdam; C. Geye, Gesanglehrer zu Leiden; A. Berlyn zu Amsterdam; J. E. Schmitz zu Haarlem; J. Oodyk van Putten zu Rotterdam. — Mehrere Preise für verschiedene Compositionen wurden vertheilt; darunter wird eine Ouverture von M. D. Koning in Rotterdam und Orgelstudien von Bastiaans in Amsterdam auf Kosten der Gesellschaft gedruckt. — Die von der Letzteren begründete Orgelschule wird wahrscheinlich bald zu Utrecht eröffnet werden. — Nächsten April wird zu Amsterdam das dritte grosse Musikfest gefeiert. — Zu Ehrenmitgliedern wurden ernannt *J. Moscheles* in London, *Ad. Hesse* in Breslau; zu correspondirenden Mitgliedern *M. Schlesinger* in Paris, *H. C. Breidenstein* in Bonn, *F. T. Blatt* in Prag.

In der Nacht vom 25. zum 26. December 1842 starb zu Prag *Friedrich Dionys Weber*, Director des dasigen Conservatoriums der Musik, 71 Jahr alt. — In London starb in hohem Alter *Ferrari*, ehemaliger Operndirector daselbst und Gesanglehrer der Königin Caroline und Prinzessin Charlotte. — Zu Paris starb der Mitdirector der komischen Oper, *Leroux*.

Die Direction des Hamburger Stadttheaters (die Herren *Mühling* und *Cornet*) haben unter dem 23. December 1842 folgende Bekanntmachung erlassen: „Um der gegründeten Klage deutscher Dichter und Tonsetzer über den kärglichen Vortheil von ihren dramatischen Werken, so viel in den Kräften einer Privatunternehmung liegt, einigermaassen abzuhelfen, gewähren wir von jetzt an dem Autor (bei Schauspielen) und dem Componisten (bei Opern) oder deren Erben für jede zur Darstellung angenommene, den Spielabend ausfüllende deutsche Originaldichtung, ausser dem bei uns üblichen Honorare, auch den dritten Theil der Bruttoeinnahme jeder 10. (20., 30. u. s. w.) zum Benefiz angekündigten Vorstellung, deren Ertrag franco übersendet werden soll. Spätestens vierzehn Tage nach Empfang erfolgt bestimmte schriftliche Erledigung über die eingehenden Werke; die Zahl der Vorstellungen, so wie der Antheil an den Einnahmen, werden von der Administration des Stadttheaterpensionsfonds auf unser Ersuchen controlirt."

In England gibt man jetzt *Beethoven's* Christus am Oelberge mit untergelegtem andern Texte als: Sauls Verfolgung gegen David. Die Musik wird von den Engländern bis in den Himmel erhoben.

*Galli*, früher Sänger an der italienischen Oper zu Paris, ist zum Gesanglehrer am dasigen Conservatorium der Musik ernannt worden.

*Albums* für 1843. — In Deutschland nur eines: Album für Gesang, herausgegeben von *Rud. Hirsch*, mit Beiträgen von Chelard, David, Ernst, Fink, Lindpaintner, Lortzing, Marschner, Methfessel, Meyerbeer, Reissiger, Friedrich Schneider, H. M. Schmidt, Clara und Robert Schumann, Spohr, Spontini, Tomaschek, Verhulst (Leipzig, bei Bösenberg). — In Paris: Album de chant avec Piano par Mad. *Viardot-Garcia* (bei Troupenas), — A. de *Fréderic Bérat* (9 Gesänge; bei Schonenberger); — A. de *F. Masini* (12 Romanzen; bei Colombier); — A. des jeunes pianistes par *Fréd. Burgmüller* (4 Tänze, 1 Fantasie, Variationen; bei demselben); — A. de M[elle] *L. Puget* (12 Romanzen; bei Meissonier); — A. des jeunes pianistes par *A. Lecarpentier* (bei dems.); — A. de Quadrilles par *J. B. Tolbecque* (bei dems.); — A. von *Aristide de Latour*, mit 12 Gesängen; — A. von *M. Hetzel* mit 8 Romanzen; — A. von *Ch. Baudiot*, mit 12 Gesängen. — Es scheint, als ob die leichte Waare, welche um die Zeit des Jahreswechsels in Paris erscheint, unter der Firma eines Albums sich schneller Eingang verschafft, wenigstens nach der Ansicht der Componisten und Verleger.

Der Violinvirtuos *Prüme* soll wahnsinnig geworden sein.

---

*Berichtigungen*. In No. 29 des vorig. Jahrg. der Allgem. Musikal. Zeitung ist in der daselbst verzeichneten Disposition der von Fr. Schulze für die St. Augustinerkirche zu Gotha erbauten Orgel unter den Stimmen des Pedal's *Posaune* 32' ausgelassen.

In No. 51 desselben Jahrg. S. 1019 Z. 15 v. u. ist zu lesen statt zu den Bestimmten — zu dem Bestimmten; S. 1021 Z. 4 v. u. statt auflösen — ablösen; S. 1024 Z. 7 statt Hauptpunkt — Haltpunkt; S. 1027 Z. 13 statt genialen — genauen.

---

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien

## und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom 17. bis 23. Januar d. J.*

*Auber*, Ouv. de l'Opéra: Le Duc d'Olonne arr. à 4 mains. Mainz, Schott. 1 Fl.

*Bendleb, C.*, Klage u. Trost. Gedicht des Forstmanns A. Whistling, der im 43. Jahre erblindete, f. 1 Singst. mit Pfte. (Allen edlen Herzen, welche am Schicksale eines Blinden Antheil nehmen, gewidmet.) In Commission. Leipzig, Whistling. 7½ Ngr.

*Beyer, F.*, 2 Morceaux élégants sur les Diamans de la Couronne p. le Pfte. Op. 59. No. 1. 2. Mainz, Schott. à 1 Fl.

*Burgmüller, F.*, Valse fav. de la Jolie fille de Gand p. le Pfte. Ebd. 18 Kr.

*Choix* d'Airs av. Guit. No. 288. 289. 290. sur la fille du régiment de Donizetti. Ebend. à 9 — 18 Kr.

*Cramer, J. B.*, 16 nouv. Etudes p. le Pfte. Op. 95. Liv. 5. Ebend. 2 Fl. 42 Kr.

— 24 Préludes d'utilité générale et surtout à l'usage des jeunes elèves. Op. 96. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.

*Döhler, F.*, Adieu, Melodie de Schubert p. le Pfte seul. Op. 45. No. 3. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.

*Donizetti*, La fille du Régiment. Die Tochter des Regiments. Klavier-Auszug ohne Finale. Mainz, Schott. 7 Fl. 12 Kr.

*Duvernoy, J. B.*, 2 Rond. sur le Duc d'Olonne p. le Pfte. Op. 117. No. 1. 2. Ebend. à 54 Kr.

*Halevy, F.*, Die Königin v. Cypern im Klavierauszug. No. 1ᵃ f. tiefern Tenor 7½ Sgr. No. 6ᵃ f. höh. Sopran 20 Sgr. No. 8ᵇ f. Tenor 7½ Sgr. No. 11ᵃ f. tief. Tenor 20 Sgr. No. 12ᵃ f. tief. Tenor 7½ Sgr. No. 13ᵃ f. höh. Sopran 10 Sgr. Berlin, Schlesinger.

*Hauser, M.*, Nocturne p. le Violon av. Pfte. Op. 5. Mainz, Schott. 1 Fl.

*Hirsch, R.*, Liebesfrühling. Gedichte f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 26. Heft 1. 12½ Ngr. Heft 2. 3. à 15 Ngr. Leipzig, Whistling.

*Julien*, Rosita. Gr. Valse espagn. p. Flûte seul. Mainz, Schott. 18 Kr.

*Krebs, C.*, Dichtergruss: O Land am Rhein, so wonniglich f. 4 Männerstimmen. Berlin, Schlesinger. 10 Sgr.

*Kücken, F.*, Der Wunsch. So willst du von mir gehen. 2 Gesänge f. 1 tiefe Stimme m. Pfte. Op. 39. No. 1. 2. Ebend. à 10 Sgr.

*Lecarpentier, A.*, Bagatelle sur Giselle p. Pfte. Mainz, Schott. 45 Kr.

— L'homme aux trois jambes de la Jolie fille de Gand p. le Pfte. Ebendaselbst. 27 Kr.

*Lemoine, H.*, Bagatelle sur Richard coeur de Lion p. le Pfte. Ebd. 54 Kr.

— Bagatelle sur l'Aieule p. le Pfte. Ebend. 54 Kr.

*Liszt, F.*, Morceau de Salon. Etudes perfect. de la Methode des Methodes à 4 mains. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.

*Osborne, G. A.*, 2 Morceaux de Salon p. le Pfte. Op. 47. No. 1. 2. Mainz, Schott. à 54 Kr.

*Sion*. Samml. klass. geistl. Gesänge f. 1 Altst. m. Pfte. No. 19. Von Durante. No. 41. Von Marcello. Berlin, Schlesinger. à 5 Sgr.

*Steveniers, J.*, Le Souvenir. Mélodie p. Pfte et Violon. Op. 4. Mainz, Schott. 1 Fl.

*Vogel, A.*, L'Ange déchu. Mélodie p. Voix de Tenor ou Basse. Ebendaselbst. à 18 Kr.

*Voss, C.*, Der Traum der Kriegerbraut. Impromptu caract. p. le Pfte p. la Main gauche seul. Op. 38. Leipzig, Whistling. 10 Sgr.

*Wielhorski, J.*, Chant sans paroles. Morceau fiot. p. le Pfte. Op. 9. Berlin, Schlesinger. 20 Sgr.

*Wolff, E.*, 24 nouv. Etud. p. le Pfte. Op. 50. Lv. 1. 2. Mainz, Schott. à 3 Fl.

*Wolff, E.*, et *A. Batta*, 2 gr. Duos conc. p. Pfte et Vcelle de la Reine de Chypre. Op. 74. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr. 10 Sgr.

*Wolff, E.*, Nocturne p. le Pfte. Op. 76. Ebend. 15 Sgr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch **Breitkopf & Härtel** in Leipzig zu beziehen.

---

# Ankündigungen.



---

Se. königliche Hoheit der Kronprinz von Hannover haben dem Musikalienhändler *Johann Peter Spehr* in Braunschweig für die Zueignung des Mozart-Albums eine kostbare goldene Tabatière verehrt.

---

Druck und Verlag von *Breitkopf* und *Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten Februar. № 5. 1843.



## *Le Roi d'Yvetot.*
Komische Oper in drei Acten. Gedicht von *Leuven* und *Brunswick*. Musik von *Ad. Adam.*

Vor vielen Jahren, man will behaupten zur Zeit Franz I., gab es in der Gegend von Rouen ein Königreich, einige Spannen Landes gross, das unter dem Namen „le royaume d'Yvetot" bekannt ist. Viel mehr aus der Vorzeit wäre nicht erhalten, hätte nicht der Volksliederdichter Beranger vor einem Jahrzehent die alte Legende jenes Reichs von Yvetot oder vielmehr das Andenken seiner harmlosen, lebensfrohen, volksbeglückenden Beherrscher, in einem eigenen populär gewordenen komisch burlesk gehaltenen Liede aufgefrischt, das mit folgender Strophe anfängt:

> Il était un roi d'Yvetot,
> Peu connu dans l'histoire,
> Se levant tard, se couchant tôt,
> Dormant fort bien sans gloire,
> Et couronné par Jeanneton
> D'un simple bonnet de coton,
> Dit-on.
> Oh! oh! oh! oh! Ah! ah! ah! ah!
> Quel bon petit roi c'était là,
> La! la!

Nach dieser Chanson haben die Herren Leuven und Brunswick ein Opernlibretto ersonnen oder vielmehr gesponnen, das, nur im Vorbeigehen, den Reiz der Neuheit nicht haben kann, wenigstens für die Pariser nicht, da vor einiger Zeit an einem andern Theater, dem Palais Royal, ein Stück gegeben worden, unter dem Titel: „*Rabelais*," das mit dem jetzigen in Vergleich in den meisten, will ich sagen, in allen Puncten übereintrifft; hier wie dort dieselbe Grundidee, dieselbe Intrigue, derselbe Character, dieselbe Handlung, dieselben Personen sogar. Nichts desto weniger haben die Verfasser des Libretto's ihr Sujet nicht ohne Gelingen für eine komische Oper ausgebeutet, die, der unmässig langen Acte ungeachtet, mit Beifall aufgenommen worden ist.

Die Fabel des Stückes ist folgende: Mit Tod ist der alte König von Yvetot abgegangen und es handelt sich darum, einen neuen zu wählen. Die Einwohner des Reiches werfen ihren Blick auf einen ehemaligen Tuchfabrikanten Josselyn, der eben nichts weniger im Sinne hat als König zu werden, und dem es bei Wein und Speise behaglicher vorkommt, als ihm der Gedanke schmeichelt, eine Königskrone mit ihren Lasten auf dem Haupte zu wissen. Josselyn hat eine junge Haushälterin Jeanneton, ein geschwätziges, ehrgeiziges Menschenkind, die Herrn Josselyn etwas mehr war, als nur blos die Haushälterin, und bei der ihr Gebieter schon oberflächlich mancherlei von Heirathsprojecten hatte fallen lassen. In dieser Ungewissheit jedoch lässt sich Jeanneton von einem Müllerjungen den Hof machen, während eine Pflegetochter Josselyn's, die wir nicht vergessen dürfen, weil sie zur Lösung des Knotens dient, mit den Ehrenbezeugungen, Liebesgeständnissen und Bewerbungen eines jungen Mannes verfolgt wird, der leider einen Malteser Ritter zum Oheim hat, welcher sich aus allen Kräften der Vermählung seines Neffen mit dem Pflegkinde Josselyn's widersetzt, weil er, wohl aus religiösem Eifer, diesen Neffen dem Mönchsstande seines Ordens bestimmt. —

Jeanneton, immer im Eifer ihrer hochstrebenden Pläne, nimmt es über sich, ein geheimnissvolles Kästchen zu eröffnen, und findet hier ein Vermächtniss des verstorbenen Königs, laut dessen Josselyn der künftige König sein soll. Mehr bedurfte es nicht. Josselyn wird in weinsüssen Schlummer eingelullt, und dann ohne Weiteres in den königlichen Palast getragen, wo er unter Staunen erwacht, um sich, obwohl nicht ohne Weigern, dem Wunsch und Willen seines erlauchten Ahnherrn zu unterziehen. — Dem Malteser jedoch gefallen die Entschliessungen seines Neffen auf keine Weise, und da er es nicht gütlich mehr dahin bringt ihn seines Vorhabens zu entschlagen, so erklärt er das Reich im Zustand der Belagerung, um so mit Gewalt seiner habhaft zu werden. Wie wunderbar muss es sich nun treffen, dass dieser Malteser Margarethen's Vater ist! — Vor siebzehn Jahren nämlich starb vor Josselyn's Thür eine Frau, nachdem sie vorerst einer Tochter das Leben gegeben; diese Tochter ist Margaretha und ein gefundenes Armband lässt keinen Zweifel über des Kindes Vater. So nimmt denn die Sache eine bessere Wendung. — Jeanneton heirathet den Müller, Margarethe des Maltesers Neffen, und Josselyn ist mit der Idee beruhigt, ein vierfaches Glück gestiftet zu haben u. s. w.

Auf dieses Libretto, worin geistvolle Einfälle und Wortspiele, und das nicht ganz ohne Interesse ist, hat Ad. Adam eine eben so leichte, graziöse und fliessende Musik gemacht, der es vielleicht nur manchmal an Frische fehlt. Nichts desto weniger hört man die Sache mit vielem Vergnügen an, und kann, ist einmal der Abend

herum, mit der verlebten Zeit sicher zufrieden sein. Mehr aber, dies dürfen wir nicht vergessen, mehr Fleiss hat diesmal Adam auf die Bearbeitung seiner Musik gelegt; nicht wie früher, hat hier Alles mehr Abgerundetheit und Vollendung, und lässt, als Arbeit an und für sich, wenig oder gar nichts zu wünschen übrig. Die Ouverture bewegt sicht in klaren, fasslichen, wohlgefälligen Verhältnissen. Der Anfang besonders ist ausgezeichnet hübsch. — Die Eingangsarie: „Je suis aimé" hat Grazie und ist geeignet, des Sängers Fähigkeiten zu zeigen. Folgen sehr hübsche Couplets, welche mit treuer Tonfarbe den Frieden des häuslichen Stilllebens schildern.

Le bonheur il est là:
Voilà tout le mystère;
Le secret le voilà.

Mehr noch haben die Couplets des Müllerjungen in kurzem hüpfenden Versmaasse:

Comme l'aile
Du moulin etc.

wo bei einer originellen Melodie das Orchester das Mühlengeräusch nachmalt. Ein Quatuor beim Nachtessen, wo auf's Neue die Imitativmusik das Fliessen der Weineszüge schildert, womit sich Josselyn gütlich thut, darf nicht übergangen werden. Die Lesung des Testamentes ist zu tief gehalten für die Stimme des Sängers Andran und dauert zu lange; sie wäre demnach wohl vorzüglicher in gesprochener Rede.

Im zweiten Act, dem musikreichsten, bemerkten wir hauptsächlich einen rhythmirten Marsch, der unter pikanter und frischer Harmoniewendung voranschreitet; es folgt ihm eine halbkomische Frauenarie von ganz vorzüglichem Werthe. Das Ensemblestück, worin sich Josselyn entschliesst die Königswürde anzunehmen, verdient Lob; es beginnt mit folgenden beiden Versen:

A moi tous les soucis que la puissance donne,
A vous, enfants, repos et liberté.

Die auf diesen Worten liegende Melodie ist sehr schön; der Chor Unisono ist voll dramatischen Effectes. Ein darauf folgendes Duo Buffo empfiehlt sich eben so sehr durch Natürlichkeit als es ursprünglichen Frohsinn athmet. Kommt ein Quartett, ebenfalls meisterlich gearbeitet und einen mit der Scene vertrauten Komponisten ankündigend.

Im dritten Acte, wo weniger Musik, wusste Adam geschickter Weise Beranger's Volkslied: *Le roi d'Yvetot* einzuschalten. Eine Romanze mit wohlgehaltener Blechinstrumentenbegleitung bildet nebst einem Chore den letzten Musiktheil. Diese Oper ist ein würdiges Seitenstück zum Postillon de Longjumeau mit den Vortheilen eines dauerhafteren Successes, was in dem Werthe dieser letzten Musik liegt.

Das Orchester verdient Lob so wie auch die Sänger — Chollet vor Allen. Dr. *Georg Kastner*.

## Recensionen.

### Gesang-Compositionen von *Leopold Lenz*.

(Beschluss.)

*IV.* „*Die Pragermusikanten-Braut.*" — Das ist nun wieder ein Werkchen, in guter Stunde empfangen und mit Lust und Liebe wiedergegeben. Da webt und klingt uns gesunde Natur und lebensfrischer Humor entgegen. Das launige Gedicht von W. Müller, der oft so glücklich den Volkston getroffen hat, ist in Form und Ausdruck so glücklich und ansprechend wiedergegeben, dass man sich daran wahrhaft erfrischt und erheitert. Das liebe Bräutchen singt so schelmisch und drollig von ihrem Liebsten, dass man ihn ordentlich vor sich sieht. Sie folgt ihm im Geiste auf seinen weiten Musikantenfahrten, hofft aber das Beste von ihm; „denn," sagt sie, „weil er halt nicht *schreiben* kann, so *denkt* er mehr an mich!"

Das Werkchen beginnt im heitern Edur; Hörner und Violoncelli intoniren, gleichsam stimmend, dann spricht das ganze kleine Orchester munter und kräftig den Hauptgedanken aus, der immer an rechter Stelle wiederkehrt. — In natürlicher, harmloser Weise wird nun das Ganze weiter geführt, immer passend in Gesang und Begleitung, mit freundlichen Zügen ausgestattet. Damit auch Abwechselung in Tonart und Zeitmaass nicht fehle, tritt nach einer kleinen Pause (die Hörner haben indess mutirt) ein sanfter Mittelsatz ein Andante, (Cdur, 6/8), in welchem die kleine Schelmin sogar eine kurze, fromme Regung überkommt, indem sie den guten St. Nepomuk bittet, ihrem lieben Musikanten auf seinen Fahrten hübsch beizustehen, auf dass er überall offene Ohren und Beutel finde. Bald aber ertönt wieder das fröhliche Ritornell, und bringt die alte Lustigkeit mit. Die Hoffnung, dass der Bräutigam mit der Lerche heimkehren werde, belebt das gute Kind, und so schliesst das nette, anspruchlose Werkchen in Lust und heller Freude. — Die hübsche Composition ist in sich selbst so gesund, dass sie, auch nur vom Pianoforte begleitet, gefallen wird; wo man aber die (leicht ausführbare) Begleitung von 2 Hörnern und 2 Violoncelli's haben kann, wird der Effect ein sehr gesteigerter und eigenthümlicher sein.

*V.* Auch der „*Pragermusikant,*" von demselben Dichter, ist ein gut angelegtes Stück, und wird vielleicht den beiden Concertisten, nämlich dem Tenor und dem Violinisten, noch mehr zusagen, als das oben besprochene Gegenstück, denn es ist für Beide sehr vortheilhaft geschrieben.

Sei es nun aber, dass der günstige Eindruck, den die „Musikantenbraut" auf den Referenten machte, der *erste* war; sei es, weil jene Composition eine gewisse eindringliche Kraft und Kürze hat, und nicht so in's Breite geht, wie der „Pragermusikant," kurz: Referent gibt der „Braut" den Vorzug, ohne dem Bräutigam im Mindesten wehe thun zu wollen. Es darf nicht übergangen werden, dass dieser „Musikant" höchst geniale und wirkungsvolle Züge ausgehen lässt; z. B. wenn er sein Nannerl bittet, ihn ziehen zu lassen, und dann am Schluss, wo er in seliger Bräutigamslust aufjubelt. — Musikant und Musik werden zuletzt immer wärmer und aufgeregter, und der ungemein belebte Schluss ist von der heitersten Wirkung.

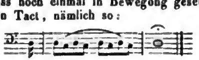
*VI.* „*Vierstimmige Männerchöre.*" — Der vierstimmige Männergesang hat in neuester Zeit einen so bedeutenden Aufschwung genommen und ist so allgemein verbreitet, dass wohl selten eine Stadt oder ein Städt-

chen gefunden werden dürfte, in welchem nicht eine Liedertafel oder ein ähnlicher Verein die muntern Söhne des Gesanges zusammenführte. Ja Flecken und Dörfer kennen wir, wo mit Lust und Liebe der Männergesang geübt wird, namentlich in Thüringen, Schwaben und in der Schweiz. Es ist dies eine so wohlthuende Erscheinung, dass wir sie mit Freuden begrüssen, denn wir sind überzeugt, dass diese Gesangvereine, wenn ihre Richtung immer eine edle, würdige bleibt, einen sehr bedeutenden, künstlerischen und moralischen Einfluss üben werden. Auch hat sich ihr künstlerischer und moralischer Einfluss schon bewährt; wir haben nämlich bereits einen grossen Reichthum an trefflichen Compositionen für diese Gattung erhalten. Da aber vorzüglich *Abwechselung* den Eifer der Gesangvereine belebt, so wird jede neue *gute* Gabe von ihnen mit Freude empfangen, und als eine solche *gute* Gabe heissen wir denn auch die vorliegende Sammlung willkommen. Sie trägt mehr ein heiteres als ernstes Colorit, und wir sind nicht bös darüber (die Liedertafeln wohl auch nicht); denn: „es muss auch solche Käuze geben.“

Von den hier dargebotenen sieben Lieder-Chören sind fünf der edlen Gottesgabe, dem Traubensaft geweiht, der ja noch immer zu erhöhter Gesangesfreudigkeit begeistert. Ausserdem enthält die Sammlung ein ernstes, kräftiges Bundeslied, und endlich ein humoristisches Studentenstückchen, in welchem zwar neben Wein auch Thee getrunken wird, das aber doch nichts weniger als *matt* erscheint; vielmehr ist es sehr jovial und witzig.

Den Reigen eröffnet Uhland's: „Was ist das für ein durstig Jahr!“ Ein durstiger Nothschrei, wacker aufgefasst und compact. Er wird wirken und noch mehr Durst erregen. Die Wendung nach A moll erinnert etwas an die Composition desselben Liedes von Zelter, der bekanntlich in solchen etwas derben, declamatorischen Stücken seine Stärke hatte.

No. 2. „Ergo bibamus“ von Goethe. Referent kennt auch davon mehrere Compositionen; doch braucht unser Componist die Rivalität nicht zu fürchten. Das Lied leistet, was es soll. Die Stelle, wo der erste Bass das „bibamus“ als cantus firmus intonirt, wird, stark besetzt, besonders gute Wirkung machen. Dass in der Coda dies drastische Motto *getrennt* ausgesprochen wird, nämlich biba-biba-bibamus, muss sich drollig genug ausnehmen. Wir hätten übrigens im vorletzten Takte den zweiten Bass noch einmal in Bewegung gesetzt, analog dem vorigen Tact, nämlich so:




No. 3. „Soldatenlied“ von Kopisch; ein treffliches Stück; so keck und sicher hingestellt, und so prägnant declamirt, dass es eine Freude ist; — dabei im kleinen Raume so mannichfaltig in Form und Wesen — kurz, ein kleines Kunstwerk, das dem Componisten sicher recht viele Freunde werben wird. — Schade, dass einige kleine Nachlässigkeiten in der Stimmenführung vorkommen, die leicht hätten vermieden werden können, z. B. Tact 11, 29—30, 47, 52 u. f. Wir wissen wohl, dass oft viel Schlimmeres unbeachtet durchgeht, aber eben so glücklich gedachten Liedern möchten wir die grösste Correctheit wünschen.

No. 4. „Herr von Rococo,“ Studentenlied von R. Pfeifer. Ein drastisch wirkendes Spottlied, mit sehr hübschen Pointen in Dichtung und Composition; ein glücklicher Wurf, guten Humor bezeugend und erweckend. Das Syllabiren des „Rococo“ wird gewiss Heiterkeit erregen.

No. 5. „Bundeslied,“ von Uhland. — Es ist sehr gut und löblich, dass unser werther Autor, um Monotonie zu vermeiden, dieser Sammlung auch ein ernstes Lied einverleibt hat. Die kräftigen und doch so gemüthvollen Worte, eine wahre Apotheose des Gesanges, gaben dem Komponisten willkomm'nen, anregenden Stoff, um einen würdigen, edlen Chorgesang daraus zu bilden, der in seiner einfach-ruhigen Schöne das Gefühl erhebend anspricht. Die Dehnung auf der übrigens gut motivirten Fermate im zweiten Tenor will uns nicht recht zu Sinne. Sie geschah wohl zunächst, um die Septime nicht aufwärts auflösen zu müssen; das auf *a* eintretende Unisono nach der Fermate würde das aber genügend entschuldigt haben, während uns nun die Auflösung der Septime in den Dreiklang fast noch härter erscheint, denn das vermittelnde *e* bessert nicht viel. Referent muss auch bei diesem schönen Liede wieder mit dem werthen Componisten um einige Verstösse gegen die reine Schreibart rechten, indem auch hier nur die Tacte der Partitur bezeichnet werden mögen, die einer nochmaligen Durchsicht bedürfen, nämlich Tact 10—11, und 19—20. — Hätte der Componist über die vortheilhaft angelegte fugirte Stelle: „Wir singen nicht um Gut und Geld“ ein wenig schärfer modulirt, so würde sich ihm leicht die Gelegenheit geboten haben, das Thema regelrecht wenigstens ein Mal in allen vier Stimmen auszusprechen, was dem Ganzen gewiss sehr vortheilhaft gewesen wäre. Der wackere Künstler versuche es, und er wird uns gewiss Recht geben. Da übrigens der Componist für die letzte Strophe eine besondere und abweichende Form wählte, was wir sehr billigen, so hätte er wohl das „*Land der Harmonie*“ mit einer etwas *gesteigerten*, schwunghafteren Harmonie bezeichnen können, wenn auch die Stelle so, wie sie nun eben ist, Wirkung macht.

No. 6. „In vino veritas,“ von Koch; gut, aber nicht bedeutend; übrigens nicht leicht auszuführen, — auch ist dem ersten Tenor ziemlich viel zugemuthet. Noch sind die Sänger aufmerksam zu machen, bei *vino* die italienische Aussprache anzuwenden, wenn die oft wiederholte erste Sylbe nicht eine burleske, hier nicht passende Wirkung machen soll. Man würde dann auch an ein scherzhaftes Lied von Neithardt erinnert werden, der auf solch Weise an den *Philistern* sein Müthchen kühlt.

No. 7. „Tafellied“; das allbekannte, viel gesungene: „Der Wein erfreut des Menschen Herz,“ von Mühler. Es wird hier von dem Componisten durch eine neue Weise aufgefrischt, und zwar ist sie recht gut, diese Weise: abwechselnd für *Solostimmen* und *Chor* geschrieben; eine *Erweiterung* der *Form*, der wir gern

öfter in dieser Sammlung begegnet wären, da sie die Wirkung sehr erhöht, und die Monotonie verhütet. Die Composition des Liedes, das vorzüglich durch seinen altehrwürdigen, protestirenden Refrain: Wer nicht liebt Weib u. s. w. so populär geworden ist, geht gut aus und ein. In der letzten Strophe hebt sich der Refrain noch besonders in einer Coda hervor, und so wird das kräftige Axiom in der That recht eindringlich vertheidigt. Die Harmonie im sechsten und siebenten Tact passt besser zur zweiten Strophe, als zur ersten; eine Nüançirung wäre leicht und vortheilhaft gewesen. Wie oben bei No. 5, so wäre auch hier die fugirte Stelle einer etwas grössern Ausführung fähig und werth gewesen; Worte und Stimmlage hätten die Ausführung begünstigt. Nun, bei vorkommender Gelegenheit erfüllt der Autor wohl unsern gutgemeinten Wunsch. Jetzt scheiden wir von ihm mit der Hoffnung, bald wieder neuen Werken seines schönen Talentes zu begegnen. Sollten wir darin Spuren entdecken, dass einige unserer Bemerkungen von ihm beachtet würden, so wird es uns, schon der Sache wegen, freuen; wir hoffen es, und wünschen schliesslich seinen hier besprochenen Werken so verschiedener Art die grösste Anerkennung und Verbreitung. *Al.*

---

## Nachrichten.

### *Friedrich Kühmstedt.*

*Cassel.* Unsere Hofkapelle gab am 4. November v. J. ihr erstes Abonnement-Concert zum Besten ihres Unterstützungsfonds, und wenn wir zeither gewohnt waren, in solchen Aufführungen nur Gediegenes, ja wohl ganz Ausgezeichnetes zu hören, so steigerte sich das Interesse noch mehr, als das Repertoir des „ersten Abonnement-Concertes" öffentlich bekannt wurde. Dieses brachte im ersten Theile die rühmlichst bekannte Ouverture zum Sommernachtstraum von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, eine Arie aus Lodovico von *Kreutzer*, Fantasie und Variationen für Violine von *Vieuxtemps*, eine Gesangpieçe von *Donizetti* und ein Divertissement für Clarinette von *Kiel*. Alles wurde mit grosser Sorgfalt executirt, namentlich machte die genannte Ouverture grossen Effect, der sich auch durch allgemeinen Beifall zu erkennen gab. Am gespanntesten waren wir jedoch auf den zweiten Theil, ausgefüllt durch die erste Symphonie von *F. Kühmstedt*, grossherzogl. S.-Weimarischen Musikdirector in Eisenach, der sich auch unter den Hörern befand. Ungewöhnlicher Weise war im Adagio ein Gesang angekündigt, dessen Text der Zettel brachte. Das ganze Werk sollte, dem Vernehmen nach, *Erlebtes* darstellen. — Bekanntlich ist es schwierig, die psychologische Auffassung eines Kunstwerkes überhaupt sich zu eigner völliger Klarheit zu bringen oder in Worte zu kleiden, besonders aber eines musikalischen, wo reine Gefühlselemente in feinster logischer Gliederung walten, welche erst in Zusammenfassung treffend wahrer Einzelnheiten ein gerundetes Ganzes sind. Man sucht nach einem Anhaltepuncte, einem Sujet, und dieses glaubten wir hier in dem gegebenen Texte zu finden, den wir Anfangs für das A und O des Werkes hielten. Jedoch schwand diese Meinung bald, denn der erste der vier Sätze entfaltete eine Reihe einleitender Situationen in einer Masse kräftiger, lebensvoller Gestalten und bezeichnete die Grundidee: Kampf des Idealen mit dem Realen im Gebiete eines kühnaufstrebenden Jünglingsgemüthes, wo nach, zwar unklarer, jedoch tiefer Sehnsucht — nach regellosem Wogen — jedoch um *ein* Centrum — sich endlich eine Schranke löst und ein grosses Feld voll Hindernisse aufthut. — Einfach und edel, klar und bestimmt, ohne Pomp und gesuchte Ziererei, sprach, wie ein Instrument, das Gesammtorchester die einzelnen Scenen eines Streites aus, dessen Grösse dem geistigen Gehalte des Helden und seinem Unermesslichen entsprechend, grossartig und imposant erschien.

Dem Ziele näher und doch noch fern, glücklicher, doch auch in gesteigertem Schmerze, nachdenkend, im Kampfe um Entschluss mit sich selbst, zeigt der zweite Satz (Adagio) den Helden, welcher in den Worten (von dem bekannten Uebersetzer *J. D. Gries*):

> Oft schon sagt ich mir verwegen:
> Waff'ne Dir mit Erz die Brust;
> Tritt dem Schicksal kühn entgegen,
> Dulde was Du dulden musst.
>
> Manches hast Du ja ertragen,
> Was nicht Jeder tragen kann,
> Und Du wolltest jetzt verzagen?
> Fasse Dich und sei ein Mann.
>
> Bleibt Dir nicht im festen Herzen
> Der Erinn'rung holdes Glück?
> Treue läutert sich in Schmerzen,
> Trennung ist ein Augenblick.
>
> Aber aus dem wunden Herzen
> Tönt es leise mir zurück:
> Ewig sind der Trennung Schmerzen,
> Augenblicke währt das Glück.
>
> Ach wie bitter ist Entsagen,
> Wenn man einmal sich verwöhnt;
> Lässt das Leben sich ertragen,
> Wenn die Lieb' es nicht verschönt?

sein Loos bespricht. Tiefsinnige Sehnsucht, bitterer Schmerz und glänzende Hoffnung reden in den schönsten Melodieen bei kunstvoller Registrirung zum Herzen und die einfache, gehaltene Stimme der Violinen ist ganz geeignet, sich demselben fest einzuprägen und warme Theilnahme zu erregen. Dazwischen wieder Ideen des ersten Satzes, die schwebende Gefahr bezeichnend.

Da tritt im dritten Satze (Scherzo), wie ein schelmischer Freund, heiter neckend ein anderer Character auf. Wie ein Lebemann will er trösten, kehrt heitere Seiten vor und scheint den Streit als nutzlos und alltäglich anzusehen. Wie eine kurze Caprice, einer Nebenskizze gleich, verhält sich dieser Theil zum Ganzen, er ist vielleicht etwas zu kurz.

Der letzte Satz (Presto) erneuert endlich mit gesammelter Kraft den Streit. Hochgethürmte Massen stürzen wieder und vergrössern und verwildern nur den Kampfplatz. Verschiedene neue Charactere treten auf, dafür und dagegen eifernd, der Streit erweitert sich, einem Kampfe gleich, wo Männer gegen Männer stehen und die Losung: Sieg oder Tod ist. Die schwierigsten

contrapunctischen Wendungen, langverschlungene Themata's, jedes von eigenthümlicher Färbung, dazwischen ferner, bittend weicher Ruf einer lieben bekannten Melodie, characterisiren das Finale. Es erscheint als reines Drama.

Das ist's, was wir so etwa herauszufühlen meinten. Ob wir das Rechte getroffen, mag dahin gestellt sein. Gespannt aufmerksam, gefesselt von Anfang bis zu Ende, waren alle Hörer in ihrem Beifalle einig, der sich auch nach den einzelnen Nummern kund that, und es will dieses heut zu Tage einer Symphonie gegenüber nicht Wenig bedeuten. — Wir wünschen dem Componisten zu seinem bedeutenden Genius Glück und sagen ihm für dieses Werk besten Dank. Das Urtheil eines Kunstverständigen, der in der Probe Anfangs *Beethoven* zu hören meinte, spendet ihm grosses Lob, in das wir freudig einstimmen, und ihn zu den seltenen Künstlern rechnen, welche aus dem Herzen zum Herzen zu sprechen wissen und den Weg zum Parnass der wahren Kunst eines *Mozart*, *Beethoven*, *Spohr* u. s. w. gefunden haben. Mag er uns indess auch den Wunsch erlauben, dass das Finale mehr *abgerundet* sein möchte, um *bestimmter* einen Abschluss zu bezwecken, der ein tragisches Ende erwarten lässt, der hier jedoch nicht deutlich genug hervortritt. Wir waren zu der Frage: schon zu Ende? sehr geneigt.

Aber auch der Kapelle und ihrem grossen Dirigenten gebührt das höchste Lob. Schwierigkeiten eigner Art, z. B. das freie Einsetzen (Forte) der Blasinstrumente in einer fremden Harmonie, wurden präcis überwunden, das Ganze in einem Gusse dargestellt, so, dass sich die sorgfältigste Einübung durchgehends kund that. Der Gesang des Herrn *Biberhofer* im Adagio war ganz ausgezeichnet und bewies, wie richtig er den Sinn desselben aufgefasst hatte.

Wir hörten Tags darauf in einer Privataufführung des Cäcilienvereines noch ein grosses Oratorium von demselben Componisten, was unsere Achtung vor seinem Talente noch erhöhte. „Der Sieg des Göttlichen," in der Geschichte des Todes und der Auferstehung Jesu (Text von *Kummer* in Erfurt), dargestellt, zeigte den jungen Componisten auch auf diesem Felde in seiner Meisterschaft. Volle kräftige Chöre, kunstreiche Fugensätze, die jedoch nie selbst Zweck, sondern stets nur Mittel sind, wechseln mit seelenvollen Soloquartetten, Terzetten, Soli's und Männerchören ab. Wir bewundern darin besonders die Tiefe des Gemüthes, Wahrheit in der Auffassung und die Leichtigkeit der Bewegung in den mannichfaltigsten musikalischen Formen, unter denen wir, der herrlichen Chöre nicht zu gedenken, die Stelle, wo das Orchester selbständig neben dem Chore der Todten sich choraliter fortbewegt, als ganz eigenthümlich hervorheben. Eben so ist das Duett Theil I, 12, Michael und Satanas (Tenor und Bass), wo die schmerzlichste Klage des Ersteren dem teuflischen Jauchzen des Letzteren gegenübersteht — einer der schönsten, ächt oratorischen Momente. Dass der Componist sich selbst noch gar nicht (wie er in seinen Dankesworten aussprach), überhaupt grössere Werke der Art noch wenige gehört habe, gibt theils den Schlüssel zu Erklärung seiner eigenthümlichen Selbständigkeit, denn es findet sich Nichts darin, was als Nachahmung oder Manier irgend eines grossen Componisten erschiene und was nicht mit Originalität sprechend wahr wäre. Möchten doch bald in mehreren grösseren Kreisen diese Werke dem Publicum geboten werden und unser Deutschland auch hier darthun, wie es Kunst und Künstler zu schätzen weiss! Besonders aber wünschen wir, das Oratorium bald einmal auch öffentlich von geeigneten Kräften ausgeführt zu hören. *Δ.*

---

*Frankfurt*. Musik im November und December. Man sollte glauben, auch unsere Tonwelt hätte mit ultimo December ein Ende wie das Jahr, weil sich Alles drängte und überstürzte, noch einmal seine Ansprüche geltend zu machen. Wohl noch nie war das musikalische Bombardement so heftig, als in diesen beiden Monaten. Wären die Notenköpfe Kugeln gewesen und unsere Nerven eine Festung, wir lägen schon längst in Trümmern. So aber ist unsere musikalische Constitution, Dank dem Himmel und der Gewohnheit, so unzerstörbar geworden, dass die Liebkosung wie die Emeute der Musik spurlos an uns vorübergehen. Brust und Stirne sind völlig elastisch geworden, denn alle Eindrücke werfen sie wieder zurück, und auf unserm strengen Antlitz sind längst die interessanten Züge einer leidenschaftlichen Empfänglichkeit verschwunden. Mit einem Wort, unser Ohr gleicht einem verstopften Trichter, aus dem eine Tonmasse die andern wieder herausspühlt.

Kaum haben uns *Mendelssohn, Hallé, Bochsa, Bazzini, Schad* und der Akustiker *Kaufmann* verlassen, so verging auch kein Tag, der nicht neue Erscheinungen brachte. Während *Ernst* mehrere Wochen hier verweilte, im Theater allein sieben Concerte gab, und überall hospitirte, wo man ihn in Anspruch nahm, erschienen wie vom Olymp herab auch *Rubini* und *Liszt*, in Begleitung der Sängerin *Ostergaard* — erschien *Döhler*, *Thalberg* und die Contraltistin Fräul. *Elise List*. — Das Concert von *Rubini* und *Liszt* war wie ein Coup de main, so überraschend, dass man sich erst, als die Concertgeber mit einer Recette von 1500 Fl. wieder zum Thor hinaus waren, erinnerte, dass man das Alles schon gehört habe. Die ganze Diplomatie war zugegen, und die Künstler schwebten in ihrem Elemente. Nichts desto weniger sagt das nüchterne Urtheil, *Liszt* habe nie so wegwerfend gespielt, und von dem grossen Maestro di canto fand man es arrogant, dass er Deutschland für den Rest seiner Stimme gut genug finde. Fräul. *Ostergaard* ersang sich höchstens einen Succès d'estime. *Döhler* und *Thalberg* spielten mehreremal in der *Hiller*'schen Matinée, und das Concert des Ersteren im *Fai*'schen Saal war auffallend leer, obgleich sein Spiel zu den besten gehört. Sollte man es glauben, dass der schöne, weite, akustisch gebaute und elegant decorirte Saal des Herrn *Fai* von der vornehmen Classe deshalb nicht besucht wird, weil vielleicht Tags zuvor ehrliche Bürgersleute darin getanzt haben? Das ist gerade als wenn irgend eine edle Melodie zum Gräuel würde, weil früher ein Operntext darunter stand; oder, wie erst kürzlich passirte, wenn ein protestantisches Institut die 100

lieben Kindermelodieen von *Strobel* dem Lehrer an der Ober-Mädchenschule zu Gernsheim*) mit Repressalien zurückweiset, weil auf dem Titel: „Für katholische Volksschulen" steht; obgleich ausser ein paar Ave Maria der Text aller übrigen Lieder, vom Mai, von der Gesundheit, vom Frohsinn, vom lieben Gott und ganz allgemeinen Gegenständen handelnd, aller Welt und folglich auch allen Confessionen angehört. — *Ernst* hat volle Häuser gemacht, und seine kühne freie und elegante Technik in Erstaunen gesetzt. *Ernst* ist ein schlichter liebenswürdiger Künstler, und hat gar nichts Aristokratisches an sich, was des Collegen Handschlag zurückscheuchte. Offenbar aber hat er zu häufig hier gespielt, und ist zuletzt unvermeidlich geworden. Wie ist es möglich, in abwechselnden Gemüthsstimmungen und bei unsicherm Gesundheitszustand immer gleich correct spielen zu können? So kam es denn, dass sein Spiel öfter der Sicherheit, ja der Reinheit entbehrte, was seinen ungeheuern Ruf eben nicht durchgreifend rechtfertigte.

Das Concert unseres Opernregisseurs Herrn *Linker*, wo in der That gediegene Sachen gemacht wurden, war besucht, denn *Linker* hält seit vielen Jahren die Ehre seiner Regie tüchtig im Auge. Fräul. *Elise List* hat sich mit dem Theater abgefunden, aber nicht sonderlich gefallen, da Stimme und Vortrag ausser dem Bereich weiblicher Anmuth liegen. Am Buss- und Bettag, einem Privatfeiertage der Frankfurter, gab man im Theater *Rossini's* Stabat mater; und das wieder sehr besetzte alljährliche Concert des Liederkranzes zum Besten der Mozartstiftung producirte nicht weniger als sechzehn ausgesuchte Piecen. Die Herren Anordner verstanden es, dem von Musik noch betäubten Publicum in einer Concentration unserer vorzüglichsten Kräfte neue Interessen zu bieten. Der Liederkranz allein sang neun neue Chöre, deren Componisten *Zöllner*, *Speyer*, *Esser*, *Schädel*, *Hiller*, *Evans*, *Just* und *Maurer* waren. Um einen Maassstab der Beurtheilung über die *Hiller*'schen Matinées zu geben, erwähne ich, dass darin Scenen und ganze Acte aus *Gluck's* und aus *Mozart's* Opern, aus Fidelio, dass geistliche Lieder, Psalmen und Vocalquintetten mit Feinheit und Characteristik vorgetragen werden, und dass auch die Instrumentalsätze grossen Genuss gewähren, da jeder fremde Virtuos gewiss mit Liebe darin spielt, weil er versichert ist, hier einen gebildeten Cirkel zu finden. Wir hören hier die Coriphäen des Virtuosenthums auch allemal zuerst. Einer der letzteren war *Thalberg*, der mit seiner Kunst und mit seinem Ruhm einen so glücklichen Humor verbindet, dass sein Erscheinen immer liebenswürdig ist. Madame *Hiller*, eine schöne und gebildete Frau, ist, wie schon erwähnt, eine Sängerin, die sich grösstentheils dem oratorischen und grossartig leidenschaftlichen Vortrag hinneigt. Eine Donna Anna von ihr zu hören, ist deshalb ein solider Genuss. Eine grosse Scene aus *Aloys Schmitt's* Valeria sang sie kürzlich hinreissend. Auch darf der zahlreichen Dilettanten, Mitglieder des Cäcilienvereins und des Liederkranzes, nicht vergessen werden, die bei den Aufführungen jener grossen Ensemblestücke und Chöre mitwirken und den Ton dieses Privatcirkels weit über den eines Salons erheben.

*) Das Buch nebst einleitenden Uebungen, Canons u. s. w. ist beispiellos wohlfeil und kostet nur 12 Kr. Bei Benjamin Krebs in Frankfurt a. M.

Zu diesen Genüssen gesellten sich nun noch das Concert des *Schmitt*'schen Instrumentalvereins, die öffentlichen Aufführungen der Liedertafel und des Orpheus, deren jede einzelne an achthundert Zuhörer herbeizieht, und dann unsere stabilen Museen, die wie eine alte Garde oder Ehrenwache durch alle die musikalischen Ereignisse und Wirren ziehen.

Dieser *Schmitt*'sche Dilettantenverein zeichnet sich durch Jugendfrische und Energie, wie durch ein feines Piano aus. Die D-Symphonie von *Beethoven* und die Ouverture aus Cosi fan tutte und Alceste bestätigten das kürzlich. Der älteste Sohn *Schmitt's*, ein Knabe von fünfzehn Jahren, der auch *Aloys* heisst, verspricht ein guter Pianist zu werden, das heisst kein Hexenmeister oder Equilibrist, sondern einer aus der alten Schule von Herz und Geist, der genau weiss was er will und soll. Dass er kein Fingerheld werden muss, leuchtet aus seinem durchdachten Spiel, welches Kenner mit Vergnügen verfolgten. Er trug seines Vaters „Erinnerung an *Field*," ein Rondo mit Orchesterbegleitung, vor. Im Uebrigen hat sich der Knabe die ganze Technik der Composition im auffallendsten Sinne des Wortes eigen gemacht, schreibt Fugen, Gegenfugen und theoretische Kunststücke aller Art, um sich zu einem tüchtigen Componisten vorzubereiten. Seine eigentliche Force aber ist die freie Fantasie.

Die Museen gaben *Beethoven's* Eroica und C moll, dessen Clavierconcert, Es dur, von *Hiller* vorgetragen, die *Mendelssohn*'schen Ouverturen, und *Spohr's* „Weihe der Töne," in dessen complicirtem Andante unser Orchester zweimal hinter einander Stange und Trense verlor, welches zwar grosses Aufsehen erregte, allein gleich einer Sternschnuppe bald wieder aus dem Gedächtniss entschwand. Manchmal ist's das Ausserordentliche eines Ereignisses das verstummen macht, und die Achtung vor einer so ehrenwerthen Corporation wie das Frankfurter Orchester ist, weiset jeden Tadel zurück. Da wir für diesesmal nur die grössern Tageserzeugnisse im Auge halten können, so müssen wir alle kleinere Productionen unberührt lassen, obgleich sie in diesen zwei Monaten ein wahres Blumenbeet bildeten.

Noch war *Ernst* nicht fort, und seine Töne vibrirten noch in unsern Ohren, da erschienen schon die Geigenmädchen *Therese* und *Maria Milanollo*, und erregten einen Enthusiasmus, der auch wirklich in der Natur der Sache liegt. Mich hier ganz auszusprechen, müsste ich Folianten füllen. Es fehlt diesen Kindern zu Sirenen nichts als die Flügel, denn wer sie hört, wird bezaubert, und undankbar gegen Alles was früher entzückte. *Therese* ist ganz Seele, *Maria* ganz Talent, und man begreift nicht, wie diese Masse von Schule und Ausbildung in dies kleine Maass der Jahre und der physischen Kraft gebracht werden konnte. Da wo sich rüstige Meister, die ein dreissig Jährchen lang mit diesem Instrumente gekämpft, abmühen, ihre Argumente zu lösen, sieht man diese Kinder gleich Elfen auf den Tritt steigen und alle Bedingungen der Meisterschaft tändelnd erfüllen. Ich habe beide Kinder nun sechsmal ge-

hört und zwar jedesmal „zur Statue entgeistert." Ein unreiner Griff ist mir in der schwierigsten Applicatur noch nicht vorgekommen, und er scheint wirklich ausser ihrer Natur zu liegen. Dabei diese markvolle Leichtigkeit, diese graziöse Kraft des Bogens, die ungezwungene Haltung des Körpers, welche die Geige in der Mädchen Hand adelt, die edle Auffassung der Compositionen eines *Beriot*, *Vieuxtemps*, *Dancla* u. s. w., kurz — man weiss nicht was man sagen soll, und ich habe Terroristen und Splitterrichter gesehen, die ausser sich geriethen. Das grösste Wunder aber ist, dass man sich an diese Wundermädchen gewöhnen kann. *Multa in minimo* sollte man unter ihr Bildniss schreiben, das in Brüssel recht gut gestochen ist, aber mehr die körperlichen Stellungen, als das geistige Prinzip aufgefasst hat. — Diese beiden Mädchen sind noch hier, spielen im Theater bei vollgepfropften Räumen, machen die Bühne zum Parterre, füllen die Schauspiele und die Kerker — man gab Fidelio dabei, wo Florestan inmitten harmloser Zuschauer gefesselt sass — und die Herzen. Aber dass Herr *Milanollo* aus dem Genie seiner Kinder Gold zu machen versteht, ist auch wahr, denn Montag spielen sie hier, Dienstag in Hanau, Mittwoch in Mainz, Donnerstag in Darmstadt, Freitag in Wiesbaden, Samstag in Aschaffenburg, Sonntag in Offenbach, und so gleichen die armen Kinder gewissen Kreiseln, die immer gedreht werden, damit sie Töne von sich geben. Es ist wahr, sie erfüllen ihre Mission. Der eine thut es später, der andere früher, aber man sollte doch dem Herrn Papa begreiflich machen, dass jeder Missbrauch verderblich wird.

Es ist kein Wunder, dass unter solchen Umständen die Sängerin Mad. *Ducrest* keinen Abend finden konnte, und aus Verzweiflung eine Après-Matinée, nämlich nach Tisch um zwei Uhr gab, wo es natürlich leer blieb. Die dramatische Lesegesellschaft des Franzosen Herrn *Alexander* hatte Anfangs die Crême der hiesigen Haute volée zum Auditorium, jetzt aber wird sie von den *Milanollo's* in den Hintergrund gedrängt. Man spricht nicht mehr von ihr. Hiesige dürfen an kein Concert denken, und würden ihre Zuflucht gerne zu Hanau nehmen, wie das jetzt Ton geworden ist, wenn nur ein Abend frei wäre. Der wackere *Haupt* zum Beispiel musste sein schon mehrmals annoncirtes Concert ganz fallen lassen. Er hat eine neue Symphonie geschrieben und ein Violinconcert. Todte Capitale! Das Theaterorchester kommt am Schlimmsten dabei weg. Es ist der wesentlichste Hebel für alle Interessen, bleibt aber ausser einer stillen moralischen Achtung unberücksichtigt, und wo Alles gewinnt, hat es das Zusehen. Fünf bis sechs Stunden tagtäglich im Theater beschäftigt zu sein, ist ihm so mechanisch geworden, dass es mit einem grimmigen Gesichte lächeln kann. Wie es aber mit dem freien geistigen Aufschwung und der gepriesenen Jovialität des Künstlers steht, ist leicht zu errathen. — Während ich hier schreibe, sind die Clavierspieler *Dreyschock* und *Litolf* hier, haben aber nur hier und da gespielt, und sind wieder verschwunden wie Meteore. *Berlioz*, den *Paganini* den zweiten *Beethoven* nennt, soll im Januar eine seiner neuesten Compositionen zur Aufführung bringen, wenn es ihm gelingt, die verschiedenen Orchester aufzutreiben, die dazu erforderlich sind. Wie machen sich doch die Leute ihre Kunst so schwer! — Und mitten in diesem reichen bunten Garten der Töne schreitet unsere Oper wie eine gepanzerte, rosenbekränzte Riesin einher. Es gehörte schon ein guter Magen dazu, die Früchte nur alle anzubeissen, die Euterpen's Füllhorn so reich ausgestreut hat. Und nun haben wir es noch mit der Hauptsache aller musikalischen Genüsse, der Oper zu thun. Und dass diese nicht müssig war, beweist folgendes Repertoir: Freischütz, Don Juan, Catharina Cornaro mit Herrn *Brassin* von Mannheim, die weisse Frau, Regimentstochter, wiederholt, Wasserträger, Favorite, Iphigenie in Aulis, Richard Löwenherz, wiederholt, Robert, Hugenotten, Nachtlager, Fidelio, Czsar und Zimmermann, Concert am Hofe, Falschmünzer und Otello mit Herrn *Klein* von Breslau. Dass *Pischek* nach seinem ehrenvollen Berliner Gastspiel bei seinem Erscheinen als Jäger im Nachtlager mit Herzlichkeit empfangen wurde, versteht sich von selbst, denn *Pischek* ist als Künstler wie als Mensch gleich geachtet. Auch für die Folge wird die Oper nicht Noth leiden, da Fräul. *Capitain* ihre Pariser Reise abermals aufgeschoben hat. Dennoch haben wir am 15. Januar *Neeb's* Cid zu deren Benefice, aber diesmal ganz gewiss! zu erwarten, und gleich darauf *Esser's* Riquiqui. Auch *Hiller* ist am letzten Finale einer deutschen Oper, und *Aloys Schmitt* schickt gleichfalls eine komische Operette in die Welt hinaus. Dass doch die ungewöhnliche Regsamkeit der deutschen Operndichter und Componisten endlich einmal Früchte tragen möchte! Ob Fräul. *Rudersdorf* am Theater bleiben wird, ist nicht mit Gewissheit zu bestimmen, da sie Braut eines hiesigen Gelehrten ist, wo sie Gelegenheit haben wird, ohne Einschränkung Wissenschaften zu huldigen, welche, wie man behauptet, diese Sängerin oft von ihren Gesangstudien abgezogen haben. *C. G.*

---

## *Feuilleton.*

*Hector Berlioz* ist hier angekommen, und wird nächsten Sonnabend, den 4. Februar, sein erstes Concert geben. Ihn begleitet die Sängerin Madame *Recio*.

Herr *Friedrich Brendel* (s. d. Bl., 1842, S. 636) hält diesen Winter in Dresden, wie früher in Freiberg, Vorlesungen über ältere und neuere Musik, verbunden mit Proben der Musikstücke.

Der Violinvirtuos *Julius Stern*, fürstlich Hohenzollern-Hechingenscher Kammermusikus, hat bei seinem jetzigen Aufenthalt in München von dem Herzog Max von Baiern als Anerkennung seiner Kunstleistungen einen prachtvollen Pokal erhalten.

Die von *Wilhelm Grefs* gefertigte Marmorstatue der *Malibran* ist nun in dem Mausoleum aufgestellt worden, welches *Beriot* seiner verstorbenen Gattin zu Laeken in Belgien errichtet hat. Sie ist aus dem Grabe steigend dargestellt, schwingt sich singend zum Himmel (der Kuppel des Mausoleums) empor, wo sie von Engelchören empfangen wird.

---

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien

### und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom 24. bis 30. Januar d. J.*

*Ciccarelli, A.*, Recueil de Rom. ital. No. 3. La Partenza. No. 4. Canzon. Regnan l'ombre. p. Canto con Pfte. Dresden, Meser. à 7½ Ngr.

*Hänsel, A.*, Casino- o. Gesellschafts-Tänze f. d. Pfte. Op. 52. 15r Jahrgang. Ebend. 15 Ngr.

*Hirsch, R.*, Liebesfrühling. 12 Gedichte. No. 1. Komm! Komm! No. 2. Liebste, nur dich sehen! No. 3. Ich hab dich nur einmal gesehen. No. 4. Die Mutter. No. 5. Liebster! deine Worte stehlen. No. 6. Frühlingsnacht. No. 7. Der böse Traum. No. 8. Und du könntest mich verlassen. No. 9. Liebster! Was kann uns denn scheiden? No. 10. Glück. No. 11. Abschied. No. 12. Das zerbr. Ringlein, f. 1 Singst. m. Pfte. Leipzig, Whistling. à 5 Ngr.

*Kayser, H. E.*, 3 Duos conc. à l'usage des amateurs p. 2 Violons. Op. 3. No. 1. 25 Ngr. No. 2. 20 Ngr. No. 3. 25 Ngr. Hamburg, Cranz.

*Lanner, J.*, Die Troubadours. Walzer, Op. 197, f. Orch. 3 Fl. 30 Kr., f. 3 Viol. u. Bass 1 Fl., f. Viol. u. Pfte u. f. Flöte u. Pfte à 45 Kr., f. Flöte f. Csakan à 20 Kr., f. Guit. 30 Kr., f. d. Pfte zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., zu 2 Händen 45 Kr., im leicht. Style 30 Kr. Wien, Haslinger.

*Liszt, F.*, Canzone napol. Notturno p. le Pfte. Dresden, Meser. 15 Ngr.

*Lührss, C.*, 3 Duette f. Sopr. o. Alt m. Pfte. Op. 4. Hamb., Cranz. 15 Ngr.

*Rastrelli, J.*, Festmarsch f. d. Pfte u. Schifferlied f. 1 Singst. u. Pfte. Dresden, Meser. 10 Ngr.

*Reissiger, C. G.*, Lieder u. Ges. Op. 84. No. 1. Lied. No. 2. Des Baches Wiegenlied à 5 Ngr. No. 3. Nichts ohne Liebe. No. 4. Abschied vom Wald à 4 Ngr. No. 5. Der Geliebte in d. Ferne 5 Ngr. Dresden, Meser.

*Rohm, C.*, Lätitia-Walzer f. d. Pfte. Ebend. 10 Ngr.

— Die Schönsprecher. Walzer f. d. Pfte. Ebend. 10 Ngr.

— Fresco-Galopp f. d. Pfte. Ebend. 6 Ngr.

— Hesperiden-Galopp f. d. Pfte. Ebend. 6 Ngr.

— Amalien-Polka f. d. Pfte. Ebend. 5 Ngr.

— Stern-Polka f. d. Pfte. Ebend. 6 Ngr.

*Strauss, J.*, Minnesänger-Walzer, Op. 141, f. Orch. 3 Fl. 30 Kr., f. 3 Viol. u. Bass 1 Fl., f. Viol. u. f. Flöte m. Pfte à 45 Kr., f. Flöte f. Csakan à 20 Kr., f. Guit. 30 Kr., f. d. Pfte zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., zu 2 Händen 45 Kr., im leichten Style 30 Kr. Wien, Haslinger.

---

*Verzeichniss* sämmtlicher Werke von L. v. Beethoven u. der davon bekannten Arrangements, soweit solche aufzufinden waren. Hamburg, Cranz. 1 Ngr.

*Winterfeld, C. v.*, Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes, dargestellt. Erster Theil. Der evangelische Kirchengesang im ersten Jahrhunderte der Kirchenverbesserung. gr. 4. broch. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 12 Thlr. netto.

## Ankündigungen.

ALLGEMEINE

# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Februar. № 6. 1843.



## *Ueber den wahren Geburtsort, die wahre Geburtszeit und die wahren Aeltern des dramatischen Tonsetzers Ritters Christoph von Gluck.*

Von Anton Schmid, Scriptor der k. k. Hofbibliothek in Wien.

Die *sechste Lieferung des Supplementbandes zu Schilling's Universal-Lexicon der Tonkunst* wärmt den alten Sauerteig wegen *Gluck's* Geburtsort und Geburtszeit vom Neuen auf; ja es scheint, als wolle man die vor ungefähr zwölf Jahren aus den *baierischen Blättern* geschöpfte und von da in verschiedene Zeitungen und Zeitschriften des In- und Auslandes übergegangene Meinung, *dass der berühmte dramatische Tonsetzer im Jahre* 1700 *zu Neustadt an der Waldnaab geboren worden sei*, sich durchaus nicht entreissen lassen.

Man erklärt in dem Aufsatze der oben genannten Lieferung die im dritten Bande desselben Lexicons enthaltenen *älteren*, jedoch *wahren* Angaben für null und nichtig, und spricht von den *neuen* mit so apodiktischer Gewissheit, als könne der dort aufgestellte Satz auf keinerlei Weise mehr umgestossen, oder auch nur angefochten werden.

Der würdige Herr Pfarrer zu *Neustadt an der Waldnaab* hat der guten Sache freilich einen namhaften Dienst zu leisten gewähnt, indem er der Welt einen Taufschein mittheilte, der von ihm für jenen des Tonsetzers gehalten wurde; allein man muss auch solche Schriften einer genauen Prüfung unterziehen, und dabei nie vergessen, dass in grossen Familien desselben Stammes die Taufnamen sich sehr oft wiederholen und dadurch nicht selten zu Irrungen oder Verwechselungen Anlass geben.

Daher kann auch ich, der seit Jahren so Manches, was *Gluck's* Verhältnisse betrifft, mühsam gesammelt hat, um einst einen biographischen Versuch dieses grossen Künstlers zu wagen, nicht umhin, mit dem Berichterstatter jenes Heftes auszurufen: „*Es verhält sich mit der Sache ganz anders!*"

Der Tonsetzer *Christoph Ritter von Gluck* ist wohl in *der obern Pfalz*, aber *nicht zu Neustadt an der Waldnaab*, und auch *nicht im Jahre* 1700, sondern zu *Weidenwang* bei *Neumarkt* am 4. Juli 1714 geboren worden.

Seine Aeltern hiessen nicht *Johann Adam* und *Anna Katharina*, sondern *Alexander* und *Walburgis*.

Ich will nun die Beweise dieser Angaben nach meinem besten Wissen und Können zu entwickeln suchen.

1) gibt zwar *Gerber* schon in seinem *alten Tonkünstler-Lexicon* das Jahr 1714 als *Gluck's* Geburtsjahr an; allein diese Angabe beweist zu wenig, weil er nicht seine Quelle nennt. Derselbe Umstand tritt bei Laborde und Fétis ein. Entscheidender ist der Ausspruch des Prager Prämonstratensers *Adalbert Dlabacz* in dessen *Künstler-Lexicon für Böhmen* (Prag, 1815, Bd. I, S. 469). Dieser emsige Forscher erhielt durch die Verwendung des gelehrten *Fortunat Durich* von der Wittwe *Marianna von Gluck* eine Abschrift des Taufscheines ihres Gatten, welcher genau dieselben Angaben enthält, die ich im Jahre 1835 von einem Neffen Gluck's erhalten und bereits oben angeführt habe. Dieser Neffe, Namens *Carl von Gluck*, war Magister der Chirurgie, der Universalerbe der Wittwe des Tonsetzers, und starb vor einigen Jahren in Wien. Diese und die von *Adalbert Dlabacz* gelieferten Daten erhielten, obschon sie auf einen Taufschein basirt waren, auch dann erst bei mir ihren vollkommenen Glauben, als ich mich im Besitze des Trauungsscheines unseres Tonsetzers sah; denn die Namen der Aeltern waren nun einmal ganz richtig vorhanden und das Uebrige der Wahrheit nahe.

2) Zwar finde ich in *Gluck's* Trauungsscheine, den ich aus dem Pfarrbuche der Wiener Vorstadt *Sanct-Ulrich* gezogen habe, den von dem Bräutigam *Christoph Gluck* selbst angegebenen Geburtsort *Neumarkt* in der oberen Pfalz; allein, wenn man, von der Erfahrung geleitet, annimmt, dass Personen, welche auf einem unbekannten Dorfe geboren worden sind und nach ihrem Geburtsorte gefragt werden, gewöhnlich die nächstgelegene Stadt als solchen nennen, so darf es eben nicht befremden, wenn Gluck, sei es nun aus Eitelkeit, oder aus geographischen Gründen, lieber die bekannte Stadt *Neumarkt*, als das nur zwei baierische Chausseemeilen davon entlegene unbekannte Dorf *Weidenwang* als seinen Geburtsort angab. Diesen authentischen Daten zufolge ist also *Gluck nicht zu Neustadt an der Waldnaab* geboren worden.

3) In eben diesem Trauungsscheine wird Gluck's Vater *Alexander* und dessen Mutter *Walburga* genannt; dieselben Namen nennt auch *Dlabacz*, und dieselben

Namen hat mir der bereits erwähnte Neffe Gluck's, der von seinen Grossältern ganz gewiss genaue Kunde hatte, in die Feder dictirt. Also waren die in dem *Neustädter* Taufbuche genannten Aeltern *Johann Adam* und *Anna Katharina* nicht die Aeltern unseres Tonsetzers.

4) Einen giltigen Beweis für die Richtigkeit der Angabe des Geburtsjahres 1714 liefert auch die Todtenmatrikel der Pfarrkirche zu den Paulanern in der Wiener Vorstadt „*Die Wieden*," und die damit genau übereinstimmende Angabe in dem Verzeichnisse der Verstorbenen der Wiener Zeitung jenes Jahres, wo es an beiden Orten ausgesprochen ist, dass der k. k. Hofcompositeur *Christoph Ritter von Gluck* am 15. November 1787 im 73. Jahre seines Alters verstorben ist. Woraus das Jahr 1714 sich als Gluck's Geburtsjahr ergibt.

5) Endlich habe ich durch die Gnade der hohen königl. Baierischen Regierung, woher ich noch die Zusendung des ächten Weidenwanger Taufscheines zu erwarten habe, auf gesandtschaftlichem Wege von dem königl. baierischen Landrichter zu *Neustadt an der Waldnaab*, Freiherrn *von Liechtenstern*, welchem ich mich zu hohem Danke verpflichtet fühle, die Familie Gluck's betreffende, actenmässige Mittheilungen empfangen, welche, verbunden mit den in meinem Besitze befindlichen Bemerkungen und Auszügen aus Familienpapieren und des Tonsetzers Verlassenschaftsacten, mich in den Stand setzen, die folgende Geschlechtstafel zu entwerfen, um damit den Hauptbeweis zu führen, dass der aus Neustadt an der Waldnaab mitgetheilte Taufschein nicht der rechte sei, sondern nur die Geburtszeit und den Geburtsort eines Oheims unseres Künstlers beurkundet. Die Tabelle beginnt mit Gluck's Grossvater:

### Johann Adam Gluck.

Er war fürstl. *Sagan*'scher oder *Lobkowitz*'scher Hofjäger und behauster Bürger zu *Neustadt an der Waldnaab*, und starb den 9. Januar 1722 im 73. Lebensjahre, gleich seinem Enkel. Seine Kinder waren:

In erster Ehe mit *Anna Maria N. N.* vom Jahre 1678 bis 1687.

1) *Maria Ottilia.* | 3) *Katharina.*
2) *Alexander.* | 4) *Georg Christoph.*

Von diesen Kindern blieb nur *Alexander* am Leben, und *dieser war des Tonsetzers Vater.*

In zweiter Ehe mit *Anna Katharina*, geborsen *Blödt*, † den 26. Januar 1701.

1) *Leopold*, Förster in Ungarn.
2) *Eine Tochter*, verehelicht an Gottfried Werner, Jäger zu Raudnitz in Böhmen.
3) *Georg Christoph*, Hofjäger zu Raudnitz.
4) *Ein ungenanntes Kind.*
5) *Johann Christoph*, geboren im Jahr 1700, der *irrig* für den Tonsetzer gehaltene *Gluck*.

### Alexander Gluck.

(*Joh. Adam Gluck's* Sohn erster Ehe.)

Dieser kam von *Weidenwang* nach *Böhmen*, wurde Waldbereiter beim Grafen *v. Kaunitz* zu *Neuschloss* bei *Böhmisch-Leippa*, dann Forstmeister des Grafen *Kinsky* zu *Böhmisch-Kamnitz*, später beim Fürsten *von Lobkowitz* zu *Eisenberg*, und endlich bei der Grossherzogin von *Toscana* (wahrscheinlich zu *Reichstadt*), in deren Diensten er starb. Als unser *Gluck* im Jahre 1750 sich in Wien verehelichte, war sein Vater schon todt.

Die Kinder dieses *Alexander Gluck* und seiner Gattin *Anna Walburga* waren folgende:

1) *Christoph Willibald*, gestorben als k. k. Hofcompositeur zu *Wien* am 15. November 1787 im 73. Jahre seines Alters.
2) *Franz*, gewesener herrschaftlicher Forstmeister in Böhmen, lebte mehrere Jahre in Wien.
3) *Carl*, Oberjäger zu *Baumgarten* in Unter-Oesterreich; er hinterliess bei *Gluck's* Tode fünf Kinder, von deren zweien noch Söhne und Enkel am Leben sind. Er war der Vater des bereits genannten *Carl v. Gluck*.
4) *Alexander*, Beamter im k. k. Mehl- und Aufschlagamte in Wien, starb im Jahre 1796.
5) *Eine Tochter*, verehelichte *Kramer*, hinterliess bei Gluck's Tode drei Kinder.
6) *Eine Tochter*, verehelicht an einen Husarenrittmeister, Namens *Claudius Hedler*. Die einst berühmte, in Dr. *Burney's Reise-Tagebuche* verewigte, von ihrem Oheime *Christoph Ritter von Gluck* adoptirte, und in der Blüte ihres Alters verstorbene Sängerin Fräul. *Marianne v. Gluck* war die Frucht dieser Ehe.

Aus dieser Tabelle ist leicht zu ersehen, wie sehr man irre ging, als man Gluck's Vater zu dessen Bruder, und Gluck's Grossältern zu dessen Aeltern umstempelte, und das Haupt eines ganz unberühmten Familiengliedes mit dem Kranze des Ruhmes umgab.

Die vorangeschickten Beweise sind demnach authentisch genug, die alte Angabe, wofür der Prämonstratenser *Dlabacz*, der Gluck's Taufschein besass, schon früher ein hinreichender Gewährsmann war, aufrecht zu erhalten und den von einer zufälligen Gleichheit des Taufnamens herrührenden Irrthum in seiner Fortwirkung zu hemmen. Wie leicht hätte es auch geschehen können, dass Jemand die Geburtszeit des zweiten Oheims unsers Tonsetzers, Namens *Georg Christoph*, im Taufbuche zu *Neustadt an der Waldnaab* zufällig entdeckte! In diesem Falle würde gewiss auch dieser als der Tonsetzer proclamirt worden sein.

Es verlautet zwar aus derselben Stadt, dass der im Jahr 1700 geborene *Johann Christoph Gluck* sich nach Regensburg begeben habe; ob aber derselbe dort geblieben und erzogen worden sei, und welche bürgerliche Stellung er in jener Stadt erlangt habe, ist bis jetzt noch unbekannt. Ob ferner das im dortigen Klerikal-Seminar befindliche Portrait diesen Gluck, oder den Tonsetzer darstelle, wird eben so wenig gemeldet, und wäre noch auszumitteln. Der Tonsetzer war nicht in Regensburg, oder höchstens auf der Durchreise. Gluck kam im dritten Jahre seines Alters nach Böhmen, genoss dort Unterricht und Bildung, und blieb so lange in diesem Lande, bis er das erste Mal nach Wien kam, und von hier nach Italien ging, um sich dort für seine Künstlerlaufbahn weiter vorzubereiten. Im Jahre 1748 finden wir ihn wieder in Wien, wo er sich häuslich niederliess, verehelichte und nur von Zeit zu Zeit dem Rufe seiner

Kunst folgend, in's Ausland reiste und dann wieder nach Wien zurückkehrte.

Aber auch das Lebensalter selbst, welches aus dem falschen Taufscheine hervorgeht, liefert einen Beweis gegen die Aechtheit desselben.

Hätte unser *Gluck* schon im Jahre 1700 das Licht der Welt erblickt, so würde er freilich das hohe Alter von 87 Jahren erreicht haben. Obschon dieses bei normalen Körperconstitutionen eben nichts Seltenes ist, so würde man es doch für ein ausserordentliches, unwahrscheinliches, ja unglaubliches Ereigniss halten müssen, dass er in dem Greisenalter zwischen 70 und 80 Jahren, wo die Kräfte der Fantasie nicht allein, sondern einer jeden physischen Thätigkeit erlahmen, gerade seine grössten Meisterwerke, und das allergrösste zuletzt, geschrieben haben sollte.

Ist die Wahrheit hiermit hergestellt, so feiere man von nun an nicht mehr den 25. März als den Geburtstag eines Mannes, der wider Willen zu einer Ehre gelangt ist, die *nicht ihm*, sondern *einem Andern* gebührt, und deren unwürdig zu sein, jener gewiss öffentlich gern bekennen würde, wenn er noch unter den Lebenden wäre. — Man feiere den 4. Juli als den Aufgangstag jenes hervorragenden Gestirns, welchem wir so viele der herrlichsten lyrisch - dramatischen Schöpfungen zu verdanken haben! —

---

## *Carl Gutzkow: Briefe aus Paris.*

Leipzig, Brockhaus, 1842. 2 Bände.

Ein interessantes Buch. Geistreiche, obwohl hie und da etwas flüchtige Bemerkungen über die eigenthümlichsten Seiten von Paris, also von Frankreich. Gutzkow hat einen scharfen Blick, eine seltene Beobachtungs- und Auffassungsgabe; er weiss fast immer den Nagel auf den Kopf zu treffen; Geist und Geschmack, ein blühender Styl vollenden das Anziehende seiner Darstellungen. — Dass man heut zu Tage nicht Briefe aus Paris schreiben kann, ohne der *Musik* eine nicht ganz untergeordnete Berücksichtigung angedeihen zu lassen, versteht sich von selbst, da bekanntlich die Tonkunst dort auf eine gewaltige Höhe gebracht oder hinaufgeschraubt ist. „La métropole de la musique" nimmt daher auch in musikalischen Dingen, der ganzen übrigen Musikwelt gegenüber, einen ziemlich hohen Ton an. In wie weit sie dazu berechtigt ist, kann man zum Theil aus Gutzkow's Briefen erfahren. Gutzkow ist nicht Musiker vom Fach, jedoch hat er schon früher bei andern Gelegenheiten bewiesen und beweist es hier wieder, dass er auch über Musik ein Wort mitzureden versteht. Sein Urtheil über die Pariser Musikzustände ist nicht eben sehr günstig, allein es trägt das Gepräge der Wahrheit und Unparteilichkeit. — Man ist, oder vielmehr man wird gewöhnt, sich das ganze dortige Musikleben in den reizendsten Farben auszumalen, sich die dortigen, namentlich auch die reproducirenden Künstler als unübertreffliche Musterbilder vorzustellen. Diese Ansichten werden zu einem grossen Theile durch Gutzkow's Briefe zerstört. Der deutsche Künstler wird das Buch nicht ohne einige nationale Erhebung aus der Hand legen, denn er wird daraus die Ueberzeugung gewinnen, dass es mit der deutschen Kunst doch wohl nicht so schlimm stehen könne, wie Manche behaupten, da ja das so hoch über Deutschland erhobene Eldorado der Musik so starke schwache Seiten hierin aufzuweisen hat.

„Der Franzose," sagt Gutzkow Bd. 2, S. 12, „ist unmusikalisch. Seine Rede ersetzt ihm die Musik. Dass der Franzose Lieder trällert, muss wohl im vorigen Jahrhundert, im Zeitalter der Maitressen und Abbé's gewesen sein, man spricht und liest so viel davon; jetzt sind sie Alle stumm. Ich bin durch die Bourgogne, durch das Lyonnais gereist, ich hörte nicht einen Ton. — Im Vaudeville trällert man Lieder, aber man singt sie nicht nach. Beranger wird gelesen, gesprochen, aber nicht gesungen, und wenn ich irgend eine Strophe singen höre, wenn ich fühle, dass eine Melodie in der Oper Anklang findet, so wird es immer eine unmelodische sein. Oft war mir's, als wenn der französische musikalische Genius gerade mit dem Kopfe gegen die Melodie angehen wollte. Wo wir mit der Stimmlage herabsteigen, steigen die Franzosen hinauf. — Man findet die unausstehlichen Gesänge der neuern französischen Opern hier in Paris (— nur in Paris? —) ausserordentlich wohltönend, man müht sich zuweilen in den Zwischenacten ab, die halsbrechenden Capriolen der Halevy'schen Arien und Gesänge mit grosser Befriedigung nachzusummen." — Die *grosse Oper*, dies colossale Institut, verliert gar sehr von ihrem Nimbus, wenn man sie in der Nähe betrachtet. „Man beklatscht das, was uns mittelmässig scheint. Man applaudirt Dissonanzen, falsche Töne, falsche Triller, man applaudirt die confusesten Melodieen." Die Sänger an der grossen Oper entsprechen keineswegs den Anforderungen. Theils sind es Anfänger, theils Mittelmässigkeiten, theils verbrauchte Talente. Von einzelnen Sängern heben wir aus Gutzkow's Schilderungen aus: *Marié*. „Die hohen und mittlen Töne ergaben sich frei, die untern versagten; man sah, dass die ganze Tonleiter nur künstlich in die Höhe geschraubt war." „Mad. *Stoltz* ist keine jener Sängerinnen, die Epoche machen, aber sie kann den Uebergang zu einer Epoche würdig vertreten. Ihre Stimme hat jene Schärfe, die dem Metall eine längere Dauer sichert und leicht mit dem Metall verwechselt wird." „*Duprez*, der hässliche Duprez, hat keine Höhe, kein gutes Falsett, aber eine körnige geschulte Bruststimme, die etwas aushält und durch gute Behandlung sich geltend macht." „*Barroilhet*, der Bassist, eine wunderliche Figur, der Oberkörper einem Riesen, der Unterkörper einem Zwerg angehörend, schien der vortrefflichste von allen. Es liegt in seiner Stimme eine erschütternde Resonanz, eine wahrhaft männliche Kraft." — Nicht vortheilhafter ist im Ganzen das Resultat der Kritik über die *komische Oper*: *Puig*, Tenor, mit einer unschönen Stimme, geschmacklos überladene Verzierungen. Mad. *Rossi*, eine Stimme vom reinsten Metall, aber todtenkalt, eckig und steif. *Massel*, frische Stimme, gutes Spiel, ohne gerade bedeutend zu sein. Mad. *Thillon* (Engländerin), zarte Stimme, graziöses Spiel. — Die *Italiener* mit ihrer Oper werden als eine verblichene Grösse, verjährte Vollendung geschildert. Ihr alter Ruhm ist auf das Herkommen ge-

stützt, sie verdienen ihren Ruf nicht mehr. Ausgesungene, stumpfe, heisere Stimmen, überall Schlaffheit, überall Mangel an Leben und anregendem Reiz. Vorzüglich schlechte Chöre. Bei diesem Verfall der italienischen Oper und der Vorliebe der Franzosen für deutsche Musik hätte die diesjährige *deutsche Oper* in Paris glänzenden Erfolg haben müssen, wenn sie besser geleitet worden wäre. Man lese hierüber Bd. 2, S. 136, nach. Doch ist es noch immer möglich, in Paris mit einer deutschen Oper Glück zu machen, nur muss sie die vorzüglichsten unserer Talente aufweisen, diese aber müssen aus Ehrtrieb, nicht aus Gewinnsucht mitwirken. Eine Bedingung, welche im Grunde die Sache unmöglich macht! — Grossartig sind die Leistungen des *Conservatoriums*. Im ganzen Orchester ist nur ein Deutscher, aber die Musik ist deutsch. Weltbekannt ist die Virtuosität dieses Orchesters, namentlich in Symphonieen von Beethoven, dem „Schutzheiligen dieser Anstalt." — Anziehend ist (Bd. 2, S. 148) die Schilderung des Lebens, welches der deutsche Musiker in Paris führt, so wie die Bemerkungen über die Art, wie man es anzufangen hat, um dort bekannt zu werden, sich geltend zu machen. Letzteres ist, wie Gutzkow versichert, nicht so schwer, als man glaubt; nur muss man es nicht so eilig damit haben. Man wird in Paris schnell vergessen, aber ziemlich leicht bekannt, weil jeder Zweig der Kunst sich in seinem besondern, festbestimmten Gleise bewegt, und nicht, wie in Deutschland, Alles in Eins gepackt wird. —

## Recensionen.

*Bettine Arnim:* Dédié à Spontini. Leipzig, in Commission bei Breitkopf und Härtel. 1 Thlr.

Es ist ein für die Literatoren etwas unbequemer Laconismus, dass auf dem Titel dieses Notenheftes nicht ausgesprochen ist, was Bettina, die aus dem Briefwechsel eines Kindes mit Goethe und „Der Günderode" hinreichend bekannte Dichterin, hier Spontini bei dessen Abgange aus dem preussischen Staate eigentlich widmet. Erst nähere Einsicht belehrt, dass es sieben Gesangstücke sind, und mit Ueberraschung lernen wir somit auch das musikalische Talent der Dichterin, die dasselbe freilich schon in vielen begeisterten Aussprüchen über die Tonkunst an den Tag gelegt hat, kennen. In welcher Zeit diese Compositionen verfasst sind, darüber wird uns keine Kunde. Die meisten sind für eine tiefe Stimme, Alt, wenigstens Mezzosopran berechnet; alle treten uns sogleich als mit dem Entwickelungsgange neuerer Compositionsmanier nicht verwachsen, sondern aus einem eigenen, um die Richtung des Zeitgeschmacks unbekümmerten Bedürfnisse hervorgegangen entgegen. Eine gewisse dilettantische Naivetät macht sich geltend; ihres Rechtes, so und nicht anders zu handeln, fröhlich bewusst, gestaltet sie freilich nicht mit jener Sicherheit, welche künstlerisches Studium, Erfahrung und Uebung an die Hand geben, aber dennoch auch ohne sich jener herkömmlichen, banalen musikalischen Redensarten zu bedienen, welche in der Welt den Drang des Gemüths, etwas hervorzubringen, so oft ersetzen müssen. — No. 1. „Mondenschein" nimmt sich im Polonaisentacte etwas fremdartig aus. Die an sich einfache Melodie ist nicht recht sangbar. No. 2 hat ein rastloses Drängen, wie es der Text aus Faust in sich trägt. Harmonisch betrachtet irrt das Musikstück hin und her, die Melodie ist gleichfalls zerrissen, mehr declamatorisch als fliessend zu nennen. No. 3. „Den trüben Tag verfolgt der Mond" hat viel Character, viel innige Wehmuth. Das Lied liegt sehr tief. Es würde, scheint uns, bei Transposition um eine Terz höher gewinnen. No. 4. „Ein Stern der Lieb" ist sehr hübsch erfunden. Die Behandlung der letzten Strophe ist der Wirkung des Ganzen nicht günstig. Die Grundtonart G moll wird so weit verlassen, dass man die plötzliche Rückkehr in dieselbe nicht erwartet, und es wäre besser, wenn hier nur auf die Dominante geleitet würde, dann aber die Wiederholung der ersten Strophe Statt fände. No. 5. „Herbstgefühl" gefällt uns am Wenigsten, weil es allzuwenig Rücksicht auf Sangbarkeit nimmt; wäre die stützende Begleitung nicht, so würde der Sänger sehr leicht unsicher werden. Die beiden kleinen Duette, 6 und 7, sind zart empfunden; das letzte in As hat uns am Meisten befriedigt, da es sich einer immer in der Musikwelt nöthigen Abgeschlossenheit am Meisten nähert, am Meisten ein Ganzes vorstellt. Die Clavierbegleitung ist einsichtig gemacht, und wir dürfen hier wohl die ordnende Hand eines Musikerfahrenen, wie sich Dilettanten gern vor ihrem öffentlichen Auftreten einem solchen anvertrauen, voraussetzen.

---

*C. G. Reissiger* et *J. Merk:* Introduction et Variations brillantes pour Piano et Violoncelle ou Violon concertans. Vienne, Mechetti. Pr. 2 Fl.

Ein dankbares Concertstück für zwei Virtuosen von zwei erfahrenen Künstlern, die ihres Erfolges ziemlich gewiss sind, weil sie die Instrumente, die sie bedenken, auf's Gründlichste kennen. Von Reissiger lässt sich erwarten, dass er an der harmonischen Anordnung des Ganzen, der zweckmässigen Verbindungen besondern Antheil habe, während der treffliche Virtuos Merk zunächst das Interesse seines Instruments wahrgenommen hat. Eine sehr ausgeführte, wirkungsvolle Einleitung leitet ein pikantes, angenehmes Thema (D dur, ¾) ein, zunächst vom Violoncell vorgeführt. Fünf Variationen, abwechselnd den Instrumenten die Oberherrschaft einräumend, werden von einem Finale, das nach rondoartigem Beginne in eine glänzende Coda übergeht, beschlossen. Das Stück ist für Soirées zu empfehlen. Dass die Stimmen in Partitur zu übersehen sind, wird dem Pianisten sehr zu Statten kommen.

---

*August Pott:* Das Mozart-Album. Originalcompositionen für Gesang und Pianoforte unter Mitwirkung von berühmten Tondichtern herausgegeben. Zum Besten des Mozartdenkmals. Braunschweig, bei J. P. Spehr.

Seit wenigen Jahren sind musikalische Albums so sehr beliebt worden, dass sie fast als Modesache betrach-

tet werden dürfen; für die musikalische Literatur in derselben Kategorie, als die Taschenbücher in der poetischen stehend. Ob für die Kunst dadurch ein wahrer Gewinn erzielt werde, kann zweifelhaft scheinen, denn das Kleine, Gefällige, Niedliche wird mehr als das Tiefe und Bedeutende, das grössern Raum braucht, darin begünstigt. Indessen sind diese Erscheinungen zunächst Luxusgegenstände, als solche der Mode unterworfen, und sind meistens vergessen, wenn das, was Bedeutendes in ihnen niedergelegt war, von den Componisten in Sammlungen ihrer eigenen Werke zu grösserer Sicherheit vor Vergessenheit aufgenommen wird. — Das Mozart-Album gehört zu den besten Gaben, welche dieses Gebiet erzeugt hat. Sehr mannichfaltig, ist es dabei verständig und mit Kritik redigirt, ausserdem höchst elegant ausgestattet, mit zwei Abbildungen des Mozartdenkmals selbst, dessen Förderung es gewidmet war, versehen. Der Character des Albums ist noch dadurch, dass die beisteuernden Componisten die Facsimilia ihrer Namenschiffern darin niedergelegt haben, näher bezeichnet. Das ganze Werk, trefflich gedruckt, ist dem kunstliebenden Kronprinzen von Hannover zugeeignet. Gehen wir näher auf den Inhalt ein, so ergibt sich, dass er in drei Abtheilungen zerfällt, welche verschiedenen musikalischen Bedürfnissen zu begegnen bestimmt sind. Die erste enthält mehrstimmige Originalgesänge von F. Lachner, Lindpaintner, Reissiger, F. Schneider, Rink, Tomascheck, Arnold, Häser, Seyfried, Morlacchi, Methfessel, Stuntz, Proch, Miltitz, Strauss, Fröhlich. Die zweite Abtheilung liefert Gesänge für eine Singstimme von Spontini, Benedict, Kalliwoda, Spohr, Pott, Curschmann, Schumann, Rastrelli, Prinz Oskar von Schweden, Bank, Truhn, Berwald, Kreutzer. Die dritte Abtheilung bedenkt allein das Clavierspiel. Moscheles, Kittl, Veit, Mendelssohn-Bartholdy, Thalberg, Czerny haben hier mitgewirkt. Welch' ein Verein ausgezeichneter Namen, so bedeutend, dass jetzt wenige übrig sind, die wir etwa geradezu vermissten, wie z. B. Löwe, Marschner. Der Reihe nach die Stücke kritisch durchzugehen, ist bei so grosser Zahl für den Leser ermüdend, und lieber durch Hervorheben des Ausgezeichneten oder Merkwürdigen zu ersetzen, da wir Verfehltes oder gar Unwürdiges nicht angetroffen haben. Bei den mehrstimmigen Gesängen freilich sind wir, da wir sie uns nicht sämmtlich zu Gehör bringen konnten, so zu sagen, auf das Urtheil des Auges beschränkt, das immer an Unvollständigkeit leidet. Lindpaintner's „Deutsches Land," Reissiger's „Vergissmeinnicht," Fr. Schneider's „Sehnsucht," Proch's „Lebenslied," sämmtlich für vier Männerstimmen, sind allen Liedertafeln zu empfehlen. Kaiser's „Was grämst du dich" ist von zarter Melodik und feiner Verschlingung der Stimmen; Lachner, Arnold, Rink, Strauss und Seyfried bringen Kirchensachen, denen man allen die geübte Hand ansieht, deren Verhältniss im Werthe aber lässt sich nur, wenn man die Gesammtwirkung erfahren hat, abwägen. — Die Reihe der einstimmigen Gesänge eröffnet Spontini's Composition des Liedes „Die Blumen." Sie hat die sonderbare Eigenheit, dass man durch das ganze Stück hindurch eigentlich keinen zweiten Theil der Melodie zu hören bekommt, die vielmehr fünfmal, strophisch wiederholt, immer in D moll anfängt und in F dur schliesst, so dass man zweifelhaft sein kann, aus welcher von beiden Tonarten das Stück geht. Benedict's „Frühlingsklage" erinnert etwas an C. M. v. Weber. Spohr's „Unterwegs" würde uns mehr gefallen, wenn die Begleitung die Singstimme mehr frei liesse, sie nicht so sehr Schritt für Schritt bände, dass allenfalls das Lied auch in der blosen Begleitung gespielt ein fertiges Ganze ist. Eines der ächtesten Lieder ist Schumann's „Volkslied" von Rückert. Die Blätter von Curschmann und Rastrelli mahnen uns wie Grabschriften zu früh Geschiedener. Bank's „Mitternacht" hat etwas Einförmiges; in den früheren Liedern des beliebten Componisten herrschte grössere Frische. Wir heben noch Truhn's „Lied" und C. Kreutzer's „Jägers Lust" hervor. Der Beitrag des Kronprinzen von Schweden, „Chansons des Pirates," ist jedenfalls als eine von einem hohen Fürsten den Manen des grossen Componisten, den das ganze Werk feiert, dargebrachte Huldigung interessant.

Der Claviersachen sind im Verhältnisse wenige. Mendelssohn's mit sicherer Meisterhand hingeworfenes „Lied ohne Worte" halten wir für die Zierde dieser Abtheilung. Den Styl des Componisten wird freilich Niemand, der ihn je studirt, verkennen, so wenig als das bei Thalberg's „Nocturne" möglich ist, welches früheren Arbeiten dieses Virtuosen sehr ähnlich sieht. Moscheles „Ballade" weicht dagegen von seinen ältern Musikstücken ab, und nähert sich dem Zeitgeschmacke der Gegenwart, so viel als das Festhalten an scharfer Begränzung der Form bei Aenderung der Figurirung dem Anhänger der Hummel'schen Schule dies gestattete. Kittl, der durch seine Jagdsymphonie sich bereits guten Namen gemacht hat, steuert eine Romanze bei, die ziemlich flüchtig abgefasst ist, namentlich aber eher ein Scherzo als eine Romanze vorstellen könnte. Auch Veit's Rhapsodie hat eigentlich nichts Rhapsodisches, vielmehr nimmt sie ganz die Form eines Scherzo mit Trio an; sonst ist das kleine Stück nicht ohne eine gewisse frische Eigenthümlichkeit, die wir in des fleissigen Czerny Beitrage vermissen. — Möge denn diese ganze erfreuliche Sammlung namentlich den Vielen, welche im vorigen September der Einweihung des Mozartdenkmals beiwohnten, eine angenehme Erinnerung an den schönen Tag gewähren!

---

*F. Liszt:* Album d'un Voyageur. Compositions pour le Piano. 1re Année. Suisse. Vienne, T. Haslinger. 10 Thlr.

Der Heros des neuen Clavierspieles, dem diese Kunst eine unstreitig gewaltige Erweiterung ihrer Technik zu verdanken hat, gibt in seinen Compositionen auch den geübtesten Dilettanten schon dadurch Räthsel auf, dass er sich nicht darauf beschränkt, Schwierigkeiten, welche eine Umwandlung der alten Applikaturen erfordern, zu ersinnen, neue Effecte, für welche die gewöhnliche Notenschrift den passenden Ausdruck kaum besitzt, zusammenzustellen, sondern dass er am Claviere Begebenheiten, Eindrücke, die er als Mensch erfahren, erlebt hat, höchstens mit einem einfachen Worte einer mystischen Ueberschrift bezeichnet oder angedeutet, den Zuhörern

erzählt. Die Musik, wenn sie auf diesem Punkte angelangt ist, gewinnt einen allegorischen Character, denn sie ist nicht mehr sich selbst genug, sie will noch etwas Anderes bedeuten. Dass eine Reise den Tonkünstler poetisch stimmt, also seine Schöpfungskraft anregt, wer weiss dies nicht? Das aus solcher Anregung hervorgegangene Musikstück wird frischer, lebendiger, als das in der Stube ersonnene ausfallen. Nur muss es freilich, auch ganz von diesem Zusammenhange gelöst, ein schönes, selbständiges Musikstück sein, soll nicht die Hälfte der Musikfreunde davon unberührt, unergriffen bleiben. Die Ueberschriften der Instrumentalmusikstücke sind etwas Gefährliches. Sie enthalten einen Reiz für den Denker, aber sie nehmen der Musik etwas von ihrem tiefsten Geheimnisse. Hier finden wir nun Liszt der Eindrücke voll, welche seine Schweizerreise in ihm erzeugt hat. Gebirge und Seen, Kuhreih'n und Alpenlieder verwandeln sich ihm in Clavierstücke, die er in Classen abtheilt, das gänzlich Rhapsodische, die eigenen Melodieen, die blosen Bearbeitungen der überkommenen nationellen Weisen von einander sondernd. Die erste Abtheilung heisst: „Impression et Poesies," den Anfang macht Lyon, ein Allegro furioso, welches die Arbeiterunruhen daselbst zum Gegenstande der Schilderung haben dürfte. Eine beruhigende Cantilene taucht zwar hier und da auf, aber im Ganzen herrscht eine heftige Stimmung. Für die Technik sind grosse Schwierigkeiten gegeben. No. 2, ein Andante (As dur), schildert den Wallenstädter See. Das Thema ist barcarolenmässig gehalten, die Melodie sehr gesangvoll, die Begleitung auf folgende Figur gestützt



durch die erste Triole rhythmisch markirt. — „An bord d'une Sonate" malt die geschwätzige Quelle durch ein Allegretto, 12/8-Takt, sehr naturtreu, ohne dass das Musikstück eine festere Gestalt gewonnen hätte; für den Vortrag ist die Figur der linken Hand eine schwierige Aufgabe. — No. 3 malt Glockengeläute; doch unterstützt dasselbe nur einen musikalischen Hauptgedanken:



der sehr geschickt und mannichfach benutzt ist. Die Glocken treten oft einzeln und bedeutungsvoll dazwischen. No. 4. Vallée d'Obermann ist mit einer Vorrede begleitet, welche über den „romantischen Ausdruck" und den besondern Reiz des Kuhreihn's sich verbreitet. Dieser Kuhreih'n nun, mit seinem träumerischen, oft rezitativischen, oft cantablen Character, hat den Stoff zu diesem originellen Musikstück (E moll, E dur), das sehr merkwürdige Claviereffecte enthält, gegeben. Aber man verliert ihn bei nicht sehr gespannter Aufmerksamkeit leicht aus dem Gesichte, denn allerhand Erlebnisse, die damit in Verbindung stehen mögen, thürmen sich über seine einfache Natur zu einem kühnen Bau, der manches Unverständliche an sich hat. No. 5 ist dem Eindruck der Tellkapelle geweiht. Die historische Erinnerung, die den Künstler beseelte, lässt sich aus dem wachsenden heroischen Character, den man anfänglich nicht vermuthet, heraushören, sobald man den leitenden Gedanken weiss; der Schluss Allegro risoluto ist harmonisch betrachtet frappant.



No. 6. Ein Psalm in der Kirche zu Genf, streng religiös, sehr innig, zugleich für Weitgriffigkeit eine treffliche Etude. — Was nun folgt, der Abschnitt betitelt: Fleurs melodiques des Alpes, wird sich unstreitig weiterer Verbreitung, grösserer Aufmerksamkeit der Dilettanten, die das Angenehme ohne grosse Anstrengung erreichen wollen, erfreuen dürfen. Denn aus dem Gebiete der abschreckenden Schwierigkeiten, der übermässigen Muskelanstrengungen sind wir hier zu klarerer Melodik hindurchgedrungen. Es sind Volksmelodieen, ächt schweizerischen Characters, in der Behandlung nicht überladen mit Beiwerk. Nur No. 5 ist glänzender für den Pianisten ausgestattet. Manche sind sehr einfach, und thun dar, dass der Componist auch leichter einzurichten vermag. Kurz diese neun Musikstücke werden Freunde finden, und zumal von denen gespielt werden, die den Ruhm, etwas von Liszt gespielt zu haben, vor Allem geniessen wollen, ohne demselben wochenlange Uebung zum Opfer zu bringen. Der letzte Abschnitt bringt: „Paraphrasen," also Umschreibungen fremder musikalischer Gedanken; ein Ranz de Vaches von Huber, ein Ranz de chèvres von demselben. Ein Chant montagnard von Knop. Der Werth dieser Umschreibungen beruht allein auf der Technik des Pianofortespiels, deren Erweiterung auf verschiedene Weise hier versucht ist, nicht aber auf der rein musikalischen Behandlung oder Bearbeitung, welche sich von der Technik tyrannisiren lässt, und daher nicht ihr künstlerisches Ziel, wenn wir so sagen dürfen, im Auge behalten kann. In den Paraphrasen ist man heute überhaupt in ein für die Kunst gefährliches Gebiet gerathen. Das Nebenwerk wird dabei zur Hauptsache. Die Variationen, die sehr aus der Mode kommen, litten zwar auch daran, allein sie waren genöthigt, sich weit strenger an das Thema zu binden. Höchstens im Finale erlaubte man sich, es auseinander zu reissen und damit gleichsam zu spielen. Bei den Paraphrasen ist jedoch ziemlich Alles erlaubt, und von einer innern Gesetzmässigkeit durchaus keine Rede. Liszt selbst, der diese Gattung eingeführt hat, hielt sich in der Begleitung der Schubert'schen Lieder noch weit strenger an das Original, als er es jetzt thut, wobei wir freilich nicht verkennen können, dass er zwischen Transcription und Paraphrase noch einen wesentlichen Unterschied macht. So tritt denn die letztere noch am Passendsten an die Stelle, welche früher von der „Fantasie" in der musikalischen Literatur eingenommen wurde. — Das angezeigte Werk von *Liszt* wird fortgesetzt werden und noch mehrere Theile erhalten, zu denen den Stoff zu finden dem Componisten bei seinen reichen Reiseerlebnissen unmöglich schwer fallen kann. Dass der Preis des ersten Bandes ziemlich theuer ist,

darf uns nicht wundern, indem die Ausstattung so elegant als die irgend eines Albums ist; unstreitig aber wird durch den hohen Preis schon das Werk mehr auf gewisse Kreise beschränkt bleiben, anstatt sich ganz allgemein zu verbreiten. *K.*

## Nachrichten.

*Halle.* „Seit dem Abgange des MD. *Georg Schmidt* nach Bremen hat sich unser Kunstpersonal und somit der hiesige Musikbetrieb wesentlich verändert — leider auch mehrfach verschlimmert." Mit diesen Worten begann mein vorjähriger Bericht über den hiesigen Musikzustand; sie passen auch auf unsere jetzige Durchgangsperiode. *Schmidt's* Nachfolger *M. Erlanger* konnte sich hier unter den obwaltenden Verhältnissen eben so wenig halten, als irgend ein anderer Künstler; die Opfer, welche man der Familie *Schmidt* gebracht hat, wird man nicht leicht wieder für einen Fremden zusammenbringen; fixen Gehalt bezieht nur der Universitäts-Musikdirector, doch ist solcher für Erhaltung der nothwendigen Lebensbedürfnisse auch unzureichend, wenn nicht, wie bei Dr. *Naue*, anderweite Einkommen-Quellen zufliessen. MD. *Erlanger* verliess Halle in bedrängten Verhältnissen; wir haben an ihm einen pikanten Violinvirtuosen aus der Wiener Schule, an seiner Frau eine durchaus musikalisch gebildete Pianistin verloren.* Möge dem talentvollen Künstlerpaare ein geeigneter Wirkungskreis zu Theil werden! Für Mad. *Schmidt* trat, wie schon früher berichtet, Fräul. *Höpstein*, eine Schülerin des MD. *Pohlenz* in Leipzig ein; sie hat ihre Studien bei ihm abgebrochen, ihre in Halle kaum begonnene Künstlerlaufbahn verlassen und setzt ihre Gesangstudien jetzt in Wien bei *Gentiluomo* fort. Mad. *Erlanger's* Nachfolgerin ist Fräul. *Siegfried*, eine talentvolle Schülerin *Hummel's*. Die Privatconcerte bestehen in alter Weise und sind namentlich in der vereinigten Berggesellschaft sehr zahlreich besucht, wo sie auf den zweiten Donnerstag eines jeden Monats fallen. Oeffentliche Concerte fremder Künstler finden in der Regel wenig Theilnahme; nur allgemein berühmte Kunstnotabilitäten machen zuweilen Furore; unser kunstliebendes Publicum ist mit Recht gegen die in Halle einziehenden Virtuosen misstrauisch geworden; eine Unzahl angehender Künstler, die in jeder Beziehung noch *schulpflichtig* ist, will hier die ersten Kunsttriumphe feiern, will hier ihre unreifen Früchte auf dem Altare der Kunst opfern! Das Hallesche Publicum ist aber zu gebildet und weiss sehr wohl Schaale und Kern zu unterscheiden, ja es sind anderweitig berühmte Sänger und Virtuosen hier spurlos vorübergegangen und mit richtigem Maassstabe gemessen worden; möge man die Discretion eines gebildeten Publicums nicht auf zu harte Proben stellen! Unser Stadtmusikchor unter Herrn *Sturm's* Vorspiel hat sich durch *Schmidt's* unermüdliche Bestrebungen und eignen Fleiss zu einer achtbaren Tüchtigkeit herangebildet, und leistet im *neuern* Symphonie- und Ouverturen-Style oft recht Erfreuliches, bleibt aber im Accompagnements-Spiele nicht selten *hinter* gerechten Forderungen; doch hat es auch z. B. unter *Lortzing's* Direction im Theater ungewöhnlich discret accompagnirt; die Abonnements-Concerte, welche der Chor im Saale des Eisenbahnhofs veranstaltet hat, finden lebhafte Theilnahme und namentlich haben sich auch die Solobläser *Grosche* (Clarinettist) und *Willschauer* (Flötist) in der Gunst des Publicums festgestellt. — Beiläufig sei auch die musikalische Abendunterhaltung, welche der Unterzeichnete vor einem überaus zahlreichen Auditorium am 4. December veranstaltete, erwähnt, in welcher er einen Cyclus Balladen, Gesänge und Lieder von *F. Schubert*, *M. v. Weber*, *Löwe*, *Marschner*, *Curschmann* u. A. vortrug.

Der Musikverein hat endlich nach langem Stillleben auch eine öffentliche Regsamkeit gezeigt, und für diesen Winter drei Abonnement-Concerte angekündigt, wovon das erste bereits in meistens wohlgelungener Ausführung gegeben worden ist; den Hauptinhalt bildete *Mendelssohns* Symphonie-Cantate; voraus ging noch dessen Ouverture zu den *Hebriden*, ein in der Ausführung etwas verunglückter und hier unpassender Männergesang von *F. Schubert*, und Concert für Pianoforte von *Mozart*, welches Fräul. *Siegfried* mit verständiger Auffassung und sicherer Technik vortrug. Die Tenorpartie in der Cantate trug der Sänger *Schmidt* vom Leipziger Stadttheater in rühmlich bekannter Weise vor; das Orchester war durch mehrere Mitglieder des Leipziger Orchesters, welche auch oft in unseren Privatconcerten auf der Loge mitwirkten, verstärkt. — Nach Abgang des MD. *Erlanger* hat der Hilfsorganist an St. Ulrich Herr *Frantz* die Direction des Musikvereins übernommen. Herr *Frantz* ist dem musikalischen Publicum weder als Virtuos, noch als Componist, noch als Kunstgelehrter bekannt; von seiner künstlerischen Tüchtigkeit hat er vollgiltige Beweise erst öffentlich abzulegen; über seine Befähigung zum Musikdirigenten wollen wir aus seinen Erstlingsversuchen noch kein Urtheil fällen, da hier nur Routine den Meister bewährt; vorläufig beherzige er *Zelter's* Wort: „Der Dirigent sei für den Zuhörer eine unmerkbare Macht, die Orchester und Chor belebt, einigt und leitet; die Luft zersägen ist noch nicht dirigiren." — Dass der Musikverein in seiner *jetzigen* Gestaltung auf den *allgemeinen* Musikzustand unserer Stadt wesentlich einwirken sollte, muss füglich bezweifelt werden. So lange der Verein die reichen Kräfte unserer Stadt nicht zu *gemeinsamen* Kunstbestrebungen *vereint*, kann er nur sehr uneigentlich den Namen „*Musikverein*" beanspruchen; er ist zur Zeit nur ein Privatkränzchen, welches in die Oeffentlichkeit tritt; Herr *Frantz* schaltet und waltet nach eigenem Gutdünken und Belieben; die Vorsteher des Vereins scheinen ohne wesentlichen Einfluss, sie können füglich auch keinen behaupten, da, so weit bekannt, dem Director keine Gratification für seine Bemühungen gewährt werden kann, Herr *Frantz* auch wohl äusserlich so gestellt ist, dass er vielleicht keine Gratification bedarf. So lange Herr *Frantz* privatim wirkt, hat Niemand von ihm Rechenschaft zu fordern, er ist sich selbst Richter; wer sich seinem Willen nicht fügen will, der braucht nicht in seinen Privatkreis zu treten; er tritt aber jetzt in den *öffentlichen* Musikbe-

trieb und übernimmt somit andere Pflichten, und das Publicum erhält ihm gegenüber andere Rechte, denn er hat als Dirigent eines öffentlichen Musikvereins die Kunst *vielfach* zu vertreten. Möge seinen Bestrebungen ein guter Erfolg werden! Neues *allseitig* anregendes Kunstleben wird nach meiner Meinung erst dann in Halle wieder erblühen, wenn Dr. *Naue*, der sich von allem Musikbetriebe losgesagt hat, anderweitig eine angemessene Anstellung erhält; er würde z. B. als Organist jeder zeitgemässen Forderung genügen; seine äusseren Lebensverhältnisse sind doch nur in Folge der grossen und wahrhaft grossartigen Musikfeste, die er veranstaltet, derangirt; sie sollten *Naue's* künstlerische Tüchtigkeit nicht in Schatten stellen. Würde dann die Universitäts-Musikdirectorstelle angemessen remunarirt, so zweifle ich nicht, dass sich auch tüchtige und vielseitig gebildete Männer wie z. B. *F. Becker*, *Dehn*, *C. Decker* u. m. A. veranlasst fühlen würden, in einen Wirkungskreis zu treten, der auf den allgemeinen Musikzustand unserer Stadt ganz wesentlichen Einfluss ausüben kann, und zwar um so mehr, da alle Privatinteressen in den Hintergrund treten, sobald der gemeinsame Kunstbetrieb *allseitig* und *würdig* gefördert wird; ich wenigstens werde gern mit bestem Willen und nach besten Kräften mitwirken, wo durch gemeinsame Bestrebungen das wahre Wohl des öffentlichen Musikzustandes in unserer kunstliebenden Stadt erhalten und fester begründet werden soll.

Der academische Gesangverein, welcher in früheren Zeiten oft Hunderte zählte, ist jetzt auf eine kleine Schaar zusammengeschmolzen; er müsste neu erblühen; der Stadtsingchor müsste verbessert werden. Die Singacademie einige aber jährlich alle Kräfte zu zwei grossen Musikaufführungen in der Kirche oder im Schauspielhaussaale. Jetzt sind alle Kräfte zerstreut; der Musikverein lässt noch den allergrössten Theil derselben völlig unbenutzt. Möge die Zeit nicht fern sein, wo *allseitig* anregendes Leben unsern *öffentlichen* Musikbetrieb durchdringt; privatim wird ja die Tonkunst hier nach den verschiedenartigsten Richtungen hin gepflegt und gehegt.

Schlüsslich ist noch über unsere Oper zu berichten. Die herzogl. Anhalt-Bernburg'sche Hofschauspielergesellschaft unter Direction des Herrn Dr. *Lorentz* gab im Frühling dieses Jahres mehrere Gastdarstellungen und namentlich auch mehrere gut einstudirte Opern unter Leitung des routinirten Musikdirectors *Woiwoda*. Das Publicum zeigte lebhafte Theilnahme. Herr Dr. *Lorentz* hat nun vorläufig auf drei Jahre mit dem Theatercomité Contract abgeschlossen, und zwar in der Art, dass die Gesellschaft in der Regel im Monat März in Halle eintrifft, und bis zur Lauchstädter Bade-Saison hier verbleibt, dann nach Beendigung der dortigen Saison zu uns zurückkehrt und im October nach Bernburg abgeht. In den Wintermonaten wird contractmässig das Theatergebäude an keine andere Schauspielergesellschaft verpachtet, was ganz zweckmässig erscheint, da der Winter bisher oft überreich an Concerten, Bällen und andern Vergnügungen war. Das Opernpersonal zählt mehrere sehr achtungswerthe Künstler. Herr *Wagner*, älterer Bruder des Componisten der Oper Rienzi, früher längere Zeit in Würzburg, Nürnberg u. s. w. als Opernsänger engagirt, mag immerhin die Glanzperiode seiner Stimme überschritten haben, er bleibt noch ein musikalischer Characterdarsteller, wie die deutsche Oper jetzt nur wenige aufzuweisen im Stande ist; sein Eleasar in *Halevy's* Jüdin, Peter in *Lortzing's* beiden Schützen u. s. w. sind in dieser Beziehung Leistungen von wahrhaft künstlerischem Werthe, und in Momenten der Begeisterung entwickelt selbst das Organ noch eine Energie und Macht, die nur Frucht einer soliden Gesangbeschulung sein kann. Er verdient mit Recht die allgemeine Achtung unseres Publicums. Mad. *Böhn* und *Hörnstein* sind zwei routinirte Sopranistinnen, die aber nur kurze Zeit hier wirkten und durch Fräul. *v. Seekirch* und *Grünberg* ersetzt wurden. Fräul. *v. Seekirch*, früher in Dessau, ist eine gute Acquisition für die hiesige Oper; die Stimme hat Fonds; die Register sind schon gut verbunden, die Coloratur ist meist gerundet, die Sprache deutlich; Gesang und Spiel stehen schon in angemessener Wechselwirkung. In gemüthvollen und leidenschaftlichen Situationen muss sie sich noch mehr der momentanen Begeisterung hingeben. Der dramatische Sänger soll zwar seine Rolle bis in's kleinste Detail *durchdenken*; im Momente der Darstellung muss aber das Kunstgebilde nicht *herausgedacht*, sondern von der Fantasie neu *erschaffen* werden. — Fräul. *Grünberg* hat sich erst kürzlich dem Bühnengesange gewidmet; sie ist in rein musikalischer Beziehung unter günstigem Sterne geboren, besitzt alle Anlagen zu einer wirklichen Künstlerin, und wird bei Fortsetzung *ernstlicher* und *beharrlicher* Studien eine achtungswerthe Bühnensängerin werden. Ausserdem zählt die Gesellschaft mehrere strebsame Mitglieder, wir nennen Fräul. *Wagner*, Fräul. und Herrn *Eberius*, *Bock*, *Homann*, *Hetzel*. — Herr Dr. *Lorentz* wird das Gedeihen des Instituts und die Achtung, welche das Publicum den Bestrebungen der Gesellschaft mehrfach erwiesen, wahrhaft fördern, wenn er die Darstellungen stets auf *gleicher* Kunsthöhe zu erhalten sucht und mit völliger Selbständigkeit das Ganze leitet. — Fräul. *Günther* vom Leipziger Theater gastirte mit Erfolg. Der Baritonist *Breiting* entsprach nicht dem ihm vorausgegangenen Rufe. — *G. Nauenburg*.

## *Sonderbare Kirchenmusik.*

Noch am Ende des vorigen Jahrhunderts war es in den protestantischen Kirchen Thüringens Sitte, alle vierzehn, wenn nicht gar alle acht Tage eine Kirchenmusik aufzuführen. Obgleich die bessern Kirchencomponisten damaliger Zeit nur allzu eifrig dafür gesorgt haben, dass es diesen Aufführungen nicht an Stoff gebreche, so fanden es doch viele Cantoren angemessener, eigene Erzeugnisse der christlichen Gemeine zur Erbauung zu produciren, indem sie entweder vollständige neue Compositionen verfertigten, oder doch wenigstens zu schon vorhandenen kirchliche Texte lieferten. Da ist denn nun manches Sonderbare zu Tage gefördert worden, das die Ansichten von dem künstlerischen Standpunkte mancher Kirchendiener in einer Zeit, die man oft genug als besonders musikalisch und für die heilige

Tonkunst fruchtbringend preisen hört, berichtigen dürfte. Fleissig waren die Leute wohl, erstaunlich fleissig, wovon genug Beweise vorhanden sind, aber leider reicht in der Kunst der Fleiss nicht aus! — Ein Beispiel jener unbegreiflichen Missgriffe liefert eine Partitur, die aus dem Nachlasse eines alten, etwa vor 25 Jahren verstorbenen Cantors erkauft ist, und die *Mozart's* Chor aus Don Juan: „Liebe Schwestern, zur Liebe geboren" (Breitkopf'sche Partitur, No. 5) Note für Note abgeschrieben, aber mit folgendem auf barbarische Weise untergelegten Texte enthält:

Christen, für die Liebe gebildet,
Nützt der Jugend fröhliche Zeit,
Wenn man unter den Menschen auch dränget,
Gott, der ist euch zu helfen bereit.
Er führt uns ja dem Himmel nah,
Welch Vergnügen erwartet uns da!

O Christen, mit Schönheit begabet,
Folget mir, flattert nicht bald hin, bald her.
Kurz nur dauert der Wonnetag der wahren Christen,
Hymen schenkt euch der Feste weit mehr.
Gott führt uns ja dem Himmel nah,
Welch Vergnügen erwartet uns da!

Lasst, o Menschen, den Freuden uns weihen,
Lasst uns singen, uns singen und springen,
Welch Vergnügen erwartet uns da,
Er führt uns Himmel an,
Welch Vergnügen erwartet uns da!

Die Instrumentirung ist unverändert geblieben, nur steht auf dem untersten Systeme der Fundamentalbass für die Orgel einen Ton tiefer geschrieben, auch fehlen die dynamischen Zeichen. — Manches christliche Brautpaar wird mit den muntern Klängen am Traualtare vom Cantor und seinen Adjuvanten begrüsst worden sein!

*A. G. Ritter.*

## *Literarische Notizen.*

Vom Mailänder Correspondenten.

Manuale del Timpanista, di *Carlo Antonio Boracchi.* Milano, Pirola 1842, 25 S. in gr. 12. mit Notenbeispielen und Zeichnungen.

Herr Boracchi, Paukenschläger im Orchester der Scala, hat schon in diesen letzten Jahren eine wesentliche Verbesserung an seinem Instrumente angebracht. Sonst brauchte man 15 bis 20 Tacte Zeit, um es in einen andern Ton umzustimmen; mittels eines Mechanismus brachte er es dahin, dies in vier bis sechs Tactzeiten zu bewirken, und erhielt dafür vom k. k. Institut der Künste und Wissenschaften die silberne Medaille. Neulich hat er diesen Mechanismus noch mehr vervollkommnet, und es so weit gebracht, dass er die Pauken während der Zeit eines einzigen, ja halben Tacts in jede beliebige Tonart umstimmen kann. Angezeigte Schrift bespricht nun alle von ihm bei benanntem Instrumente eingeführten Verbesserungen. Bei all ihrer auffallenden Wichtigkeit findet der Mann wenig Aufmunterung, und, so viel mir bekannt ist, wurden bei ihm bis jetzt kaum ein einziges Paar Pauken aus Mittelitalien bestellt. Wenn ich nicht irre, kosten ein Paar der ersten Gattung 200 Zwanziger (66⅔ Augsb. Gulden), und ein Paar der zweiten Gattung das Doppelte.

Breve Metodo di Canto, diviso in tre parti, da *Francesco Florimo.* Milano, Ricordi (1842). Parte seconda. 58 Seiten in quer Folio.

Es ist bereits über den ersten Theil dieser kurzen, aber trefflichen Gesangschule im vorigen Jahrgang d. Bl. gesprochen worden. Dieser zweite Theil empfiehlt sich ebenfalls durch sinnreiche Anlage und hübsche Begleitung. Er handelt grösstentheils von der Leiter in Läufen (Scale volate), bei deren angegebenen, mannichfaltigen und zweckmässigen Beispielen besonders das ganze und halbe Athmen berücksichtigt wird. Hierauf folgen die Gesangszierathen (Grazie del canto), wohlgemerkt gleich in Solfeggien ausgesetzt, als da sind: appoggiatura, acciaccatura, gruppetto, mordente, note staccate, note sincopate, trillo (besonders berücksichtigt); endlich von der chromatischen Leiter und den Triolen.

Considerazioni sulla Musica antica del Nobile Don *Alessandro Carcano.* Roma, Mugnoz, 1842, 43 S. in gr. 12.

Diese gutgemeinten Betrachtungen über die alte Musik, die aber natürlicherweise in der heutigen musikalischen Lacrimarum Valle gar wenig oder gar keinen Anklang finden werden, zerfallen in vier Kapitel: 1) von der wahren Kirchenmusik, 2) vom Studiren älterer musikalischer Werke, 3) von der Unparteilichkeit die musikalischen Werke einer jeden Nation zu beurtheilen, und 4) vom gereinigten musikalischen Styl (berührt eigentlich sehr kurz die philharmonischen Gesellschaften, die, zur Beförderung der ächten Kunst, nur aus anerkannten tüchtigen Musikern bestehen sollten). Diese zuvor in der Römer Zeitschrift Tiberio eingerückten Betrachtungen sind dem Ab. Santini, bekannten Inhaber eines reichen Archivs guter und alter Kirchenmusik, dedicirt. Herr Carcano spricht darin von der alten flamändischen Schule, dann geht er zu den berühmten alten italienischen und deutschen Meistern über. Wahrscheinlich von einem unwissenden Maestro verführt, stellt er S. 13 in einer Anmerkung die Behauptung auf: „an seinem Requiem habe Mozart nur den geringsten Antheil gehabt, da es grösstentheils von seinem Schüler Süssmeyer componirt worden ist." Er wurde aber hierüber in der Mailänder musikal. Zeitung zurechtgewiesen.

Pensieri sulla Musica e sul Magnetismo animale. Milano, Resnati, 1842, 36 S. in gr. 8.

Aus der Dedication dieser Schrift wird man eigentlich gewahr, wer ihr Verfasser sei, und warum er, Herr Luigi Magrini, Professor der Physik zu Mailand, die Musik und den thierischen Magnetismus neben einander bespricht. Er meint nämlich, die Wirkung der alten griechischen Musik habe einige Analogie mit jener, welche die Magnetiseurs der Anwendung ihres geheimen Princips zuschreiben, so auch die harmonischen Töne mit den sympathischen Schwingungen, die mittels des thierischen Magnetismus in den Nerven erweckt werden. Das von der Musik Gesagte nimmt zwar den grössten

Theil der Schrift ein, enthält aber gar nichts Neues, es sei denn folgende merkwürdige Stelle (S. 20): „Eine solche Revolution (der Musik) haben wir in unsern Tagen anfangen gesehen mit Mayr und Paër, fortschreiten mit Mozart und Spontini, Riesenschritte mit Rossini und seinen Nachahmern machen u. s. w.“ Wer erstaunt nicht über eine solche ächt chronologische und hochgelahrte Buffonade! ....

Compendio storico della Musica antica e moderna, estrato dai migliori (???) autori, e compilato da *Tertuliano Celoni*, Professore addetto al Collegio Musicale di Firenze. Firenze, 1842, 54 S. in 8.

Dies wahrhaft erbärmliche Machwerk handelt in fünf Capiteln vom Ursprunge der Musik im Allgemeinen, von der modernen Musik vom vierten Jahrhundert bis jetzt, von der deutschen, französischen und italienischen Schule. S. 28 heisst es: „Die Italiener lieben die reine Harmonie, die Deutschen die lärmende Harmonie; die Franzosen, die mit Unrecht dem Beispiel der Letztern folgen, werden beschuldigt ein wenig den Lärm zu lieben. Die Italiener waren die Erfinder von allen Theilen der modernen Musik, die sie vervollkommnet haben; die Deutschen vervollkommneten das, was Letztere unvollkommen gelassen haben; die Franzosen waren die Erfinder einiger besondern Zweige“ u. s. w. Die Unwissenheit des Verfassers beurkunden auch seine Namensverstümmelungen: Weigt (Weigl), Melul (Méhul), Sanchini (Sacchini), Mozat (Mozart), Pergoles (Pergolese), Tomelli (Jomelli), Glnck (Gluck), Zaulin (Zarlino), Pistucchi (Pistocchi) u. A. m. Et voilà comme on écrit l'histoire!

Mozart e le sue creazioni. Memoria scritta in occasione dell' inaugurazione del suo monumento a Salisburgo in settembre del 1842, del dottore *Pietro Lichtenthal*. Milano, Ricordi, 1842, 43 S. in 8.

Der Verfasser dieser Gelegenheitsschrift, einer der eifrigsten Verehrer Mozart's, beabsichtigte, wie er in dem Vorwort sagt, darin blos zu zeigen, das Wieviel und Was der gefeierte Meister in seinem kurzen Lebenslaufe geliefert. Die Einleitung beginnt folgendermaassen: „Deutschland rühmt sieben musikalische Riesen: Händel, Bach (Seb.), Gluck, Vogler, Haydn (J.), Mozart, Beethoven. Händel, der eigentliche Gründer und das Muster des musikalischen Oratoriums; Bach und Vogler, zwei ungeheuere Contrapunctisten; Gluck, der Schöpfer der dramatischen Musik; Haydn, der Vater der Symphonie und des Quartetts; Mozart, das Universalgenie, gross in allen Gattungen der Musik; Beethoven, Haydn's und Mozart's Nacheiferer, jedoch unabhängig, originell und reich an Fantasie. Unter diesen Helden erregt Mozart die allergrösste Bewunderung, er scheint selbst eine fabelhafte Person zu sein. Um dies zu beweisen, wird nun aufgezählt, was Mozart bei all seinen häufigen Reisen, bei allem Lection- und Concertgeben in Wien, in seinem kurzen Lebenslauf, vom sechsten bis zum zwölften, sodann bis zum fünfunddreissigsten, seinem Sterbejahr, in allen möglichen Musikgattungen componirt hat. Die Schrift zerfällt hierauf in zwei Hauptabtheilungen: Allgemeine und besondere Betrachtungen über Mozart's Musik; die zweite Rubrik umfasst kürzlich die Opern-, Instrumental- und Kirchenmusik. Für die Deutschen ist schwerlich hier was Neues zu lesen; die Italiener muss das hier gedrängt Zusammengestellte gewiss interessiren. Das Ganze schliesst wesentlich so (ein gewisses: Intendami chi può, chè m'intendo io = es verstehe mich wer kann, ich verstehe mich): „Das Genie wird geboren, es ist nicht die Säule, sondern ihre Basis; zuweilen vernachlässigt es den Unterricht und verfällt in die ärgsten Fehler. Um ein grosser Mann zu werden, muss das Genie nicht blos durch ernsthaftes Studium der Classiker gebildet werden, sondern, was nur allzuselten ist, die Anlagen dazu haben, gross zu werden. Mozart war einer von denen, die mit ihrem angeborenen Genie und ernsthaften Studien gross geworden sind; aber die Geschichte kann blos „ein“ Universalgenie aufzeigen, und das ist Mozart.“ — Beigefügt ist dieser Schrift das contrapunctische Probestück, welches der dreizehnjährige Mozart in einem eingesperrten Zimmer zu Bologna, bei Gelegenheit seiner Ernennung zum Accademico Filarmonico daselbst, auf eine ihm gegebene Antiphona in einer halben Stunde componirt hat.

Metodo Breve, facile, e sicuro per apprendere bene il canto, e fondato dopo continuo esame sulla pratica di trenta e più anni. Nuova scoperta filosoficamente trattata. Utilissima per l'economia di tempo, e di spesa. Opuscolo di disinganno con regole particolari affatto nuove. Di *Gaetano Malogoli* di Reggio. Bologna, Tipografia di S. Tommaso, 1834, 98 S. in 8. mit Notenbeispielen.

Ausser den Verbesserungen einiger wenigen technischen Ausdrücke ist alles Uebrige: verba et voces praetereaque nihil. Die bereits acht Jahr alte, in Italien fast gänzlich unbekannte Schrift widerlegt hinlänglich ihren langen speciellen Titel.

---

## *Feuilleton.*

Der Schriftsteller *Franz Dingelstedt* in Wien heirathet die Sängerin Fräul. *Jenny Lutzer*. — Fräul. *Rudersdorf* heirathet den Dr. *Küchenmeister* in Frankfurt a. M.

Im Pariser italienischen Theater ist *Donizetti's* neueste Oper: Don Pasquale, Opera buffa in drei Aufzügen, mit Beifall gegeben worden.

---

Die Künstlerwanderungen sind an der Tagesordnung. Während der Frankfurter Violinist *Riefstahl* in Stockholm Lorbeern und vom schwedischen Hofe reiche Geschenke erntet, Mad. *Eugenie Garcia* aus Paris in London Furore macht (namentlich als Amina in der Nachtwandlerin), ist wieder ein Pianisten-Kleeblatt in Paris angelangt: *Dreyschock* aus Russland, der junge Däne *Rudolph Willmers*, der Prager *Schulhoff*, um dort Concerte zu geben. — Mad. *Damoreau-Cinti* und Herr *Artot* glänzten im Haag; jene erhielt vom Prinzen von Oranien ein kostbares Armband, dieser einen Brillantring. Gleichzeitig führte dort der Kapellmeister *Snell* aus Brüssel mehrere seiner Compositionen auf und empfing vom König den Orden der Eichenkrone. — Fräul. *Elise Meerti* ist über Hamburg, wo sie eine glänzende Aufnahme fand, nach Petersburg gereist. — Ebendahin geht *Ernst* über Hamburg und Kopenhagen; desgleichen *Döhler*.

Die Société royale de la grande harmonie zu Antwerpen hat ihrem Orchesterdirector *Bender* eine prachtvolle Ebenholz-Clarinette mit goldenen Klappen zum Geschenk gemacht.

---

Die belgische Repräsentantenkammer hat 4000 Franken bewilligt, um an dem Brüsseler Conservatorium der Musik eine besondere Classe für Violinunterricht zu errichten. *Beriot* soll durch diese Stelle dort gefesselt werden, damit er nicht etwa die ihm angetragene Stelle *Baillot's* am Pariser Conservatorium noch annimmt.

---

Im Jahre 1842 sind auf den französischen Opernbühnen zu Paris zusammen acht neue Opern gegeben worden, nämlich *zwei* an der Academie royale: Der Guerillaführer von A. Thomas, das Gespensterschiff von Dietsch; *sechs* an der komischen Oper: Der Teufel in der Schule von Boulanger, der Herzog von Olonne von Auber, das schwarze Gesetzbuch von Clapisson, der Rath der Zehn von Girard, der König von Yvetot von Adam, der Kiosk von Mazas. — Ueberhaupt wurden nur von *neun* Componisten Opern gegeben, nämlich von Adam, Auber, Boulanger, Clapisson, Dietsch, Donizetti, Girard, Mazas, Thomas.

---

Ein reges Musikleben herrscht im Nassauischen. In dem kleinen Amte Usingen allein gibt es fünf gut organisirte Singvereine; die besten darunter sind die beiden Lehrersingvereine zu Eschbach („Taunusliederkranz"), unter Leitung des Herrn Anthes, und zu Rod an der Weil („Taunusphilomele"), unter Leitung des Herrn Konrad. Der zu Usingen, unter Herrn Cantor Glammecher, gibt monatlich Gesangaufführungen, worin auch Pianofortevorträge stattfinden. Die zwei übrigen sind in Anspach und Wehrheim. — Dies Jahr wird das zweite grosse Taunussängerfest zu Oberursel gefeiert werden.

---

Am 15. Januar wurden in Darmstadt zum ersten Male *Meyerbeer's* Hugenotten mit glänzendem Erfolg aufgeführt.

---

Der bekannte Componist *Johann Friedrich Kittl* in Prag hat den herzogl. Luccheslschen Orden vom heiligen Ludwig erhalten.

---

Im Jahre 1842 sind in Paris 395 musikalische Werke gedruckt, veröffentlicht und bei der Direction des Buchhandels deponirt worden.

---

Seit dem Neujahr soll der König von Preussen für die Oper, das Ballet und die übrigen Theaterstücke der Berliner Hofbühne den bereits bewilligten Zuschuss von 100,000 Thlr. auf 150,000 Thlr. mit der Bedingung erhöht haben, dass die Theatercasse von nun an auf keine Weise weiter die königliche Chatoulle in Anspruch nehmen darf, was bisher immer noch geschehen.

---

Nach Pariser Blättern hat *Rossini*, der fortwährend zu Bologna wohnt, ein Requiem componirt und an den Papst überreicht. In dem beigefügten Schreiben bemerkt er, der Papst Marcellus habe auf Palestrina's Vorstellung die Kirchenmusik wieder eingeführt (*sic*), und er, Rossini, hoffe, der Palestrina des 19. Jahrhunderts zu sein (?). Der Papst soll dies sehr huldreich aufgenommen haben.

---

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien

## und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom* 31. *Januar bis* 6. *Februar d. J.*

*d'Adhemar, C. A.*, Le Roi des Vilains p. une voix av. Pfte. Leipzig, Kistner. 5 Ngr.
*Batta, A.*, Une fièvre brûlante. Romance de Richard Coeur de Lion. Transcrite p. Vcelle av. Pfte. Mainz, Schott. 45 Kr.
— Una furtiva Lagrima. Rom. de l'Elisire d'amore. Transc. p. Vcelle av. Pfte. Ebend. 54 Kr.
*Bockmühl, R. E.*, Fant. sur des Mazurkas de Chopin p. le Vcelle. Op. 15. Transc. p. Vlon et Pfte p. C. Hauff. Ebend. 1 Fl. 48 Kr.
— Divert. sur des motifs de l'Opéra: I Puritani p. le Vcelle av. Quat. et av. Pfte. Op. 16. Ebend. à 1 Fl. 48 Kr.
*Burgmüller, F.*, L'Amour au Village. Die Liebe auf dem Lande, für 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 27 Kr.
— Valse et Galop sur l'Opéra: Le Duc d'Olonne p. le Pfte. Op. 75. No. 1. 2. Ebend. à 54 Kr.
*Chevalier, C.*, Pompadour-Quadrille p. le Pfte. Prag, Hoffmann. 30 Kr.
*Cramer, H.*, Potpourri s. des mot. fav. de l'Opéra: La fille du regiment de Donizetti p. le Pfte. Mainz, Schott. 1 Fl.
— Les Perles. 3 Valses brill. p. le Pfte. Op. 20. Ebend. 45 Kr.
— Romance sans paroles p. le Pfte. Op. 21. Ebend. 36 Kr.
*Czerny, C.*, 8 Noct. romant. des différ. Caractères p. le Pfte. Op. 604. compl. Ebend. 3 Fl. 12 Kr.
— Aufmunterung zum Fleiss. 24 unterh. Uebungstücke f. d. Pfte. Op. 684. No. 13—18. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. à 7½ Ngr.
— Dieselben compl. als 3ᵉ Heft. Ebend. 1 Thlr.
— Dieselben No. 19—24. Ebend. à 7½ Ngr.
*Döhler, Th.*, 6 Mélodies italiennes p. une voix av. Pfte. Op. 44. Mainz, Schott. 2 Fl. 24 Kr.
*Dreyschock, A.*, Impromptu p. le Pfte. Op. 21. Prag, Hoffmann. 54 Kr.
*Haydn, J.*, Quatuor p. 2 Vlons, Alto et Vcelle. No. 38. Nouv. Edit. Berlin, Trautwein. Sub.-Pr. 15 Sgr.
*Hünten, Fr.*, 2 Rondos sur des thèmes fav. de l'Opéra: Le Roi d'Yvetot p. le Pfte. Op. 123. No. 1. 2. Leipzig, Breitkopf et Härtel. à 15 Ngr.
— Tyrolienne de la Vestale de Mercadante varié p. le Pfte. Op. 124. Ebend. 20 Ngr.
*Hussitenlied* aus d. 15. Jahrhundert f. 1 Basst. m. Pfte u. Chor ad libit. Prag, Hoffmann. 20 Kr.
*Krebs, C.*, Verlorne Liebe. Gedicht f. 1 Sopr. od. Ten. m. Pfte. Op. 120. Braunschweig, Weinholtz. 7½ Ngr.
— Dasselbe für Alt od. Bariton. Ebend. 7½ Ngr.
*Küffner, J.*, 6 Airs fav. de Catharina Cornaro de F. Lachner arr. p. la Guitare. Mainz, Schott. 36 Kr.
*Labitzky, J.*, Eduard-Walzer, Op. 82, f. Orch. 3 Fl. 45 Kr., f. d. Pfte zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., zu 2 Händen 45 Kr. Prag, Hoffmann.
*Lecarpentier, A.*, Le Cor des Alpes. Divert. p. le Pfte. Op. 49. Mainz, Schott. 1 Fl. 21 Kr.
*Lichmann, J.*, Walzer über beliebte Melod. d. Oper: Marie die Regimentstochter f. d. Pfte. Op. 22. Prag. Hoffmann. 45 Kr.
— Palombini-Märsche f. d. Pfte. No. 1—10. Ebend. à 15 Kr
*Liedertafel,* Rigaer. 4ᵉ Heft enth. 6 Gesänge f. 4 Männerst. v. Bergner, Dorn, Mecsawsky, Pohrt, Seuberlich u. Weitzmann. Part. u. Stimmen. Leipzig, Kistner. 1 Thlr. 10 Ngr.
*Mendelssohn-Bartholdy, F.*, Grand Trio p. Pfte, Vlon et Vcelle arr. p. Pfte à 4 mains. Op. 49. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 3 Thlr.
— — Antigone des Sophokles nach Donners Uebersetzung, im Klavierauszug. Op. 55. Leipzig, Kistner. 4 Thlr. 15 Ngr.
*Meyerbeer, G.*, Sonntagslied. Gebet eines jungen Mädchens f. 1 Singst. m. Pfte. Franz. u. deutsch. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 7½ Ngr.
*Mosewius*, Ueber d. Oratorium Moses v. A. B. Marx. Ebend. 7½ Ngr.
*Mozart, W. A.*, Messe in F. f. 4 Singst., 2 Violinen (2 Horn ad libit.), Contrabass u. Orgel. Herausgeg. v. Verein d. Kunstfreunde f. Kirchenmusik in Böhmen. Part. Prag, Hoffmann. 2 Fl. 30 Kr.
*Niedermayer, L.*, Der 5. Mai. Il cinque maggio, f. 1 Singst. m. Pfte. Mainz, Schott. 1 Fl. 21 Kr.
— Une voix dans l'orage. Eine Stimme im Gewitter, f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 54 Kr.
*Prochaska, J. S., L. Peschke, F. Pelz* et *Fr. Budinsky*, Rosenkörbchen. 4 Polka f. d. Pfte. 5ᵉ Samml. Prag, Hoffmann. 45 Kr.
*Puget, L.*, Mélodies en 6 Livraisons arr. p. le Pfte et soigneusement doigtées p. Fr. Hünten. Mainz, Schott. à 1 Fl.
*Reichardt, C. A.*, 4 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 6. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

*Rudersdorff, H.*, 2 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Mainz, Schott. 27 Kr.
*Schad, J.*, Fant. sur la Rom. Bords chéris de la Seine p. le Pfte. Op. 20. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.
*Thalberg, S.*, 2e Fant. sur des Huguenots p. Pfte et Violon, Op. 43, arr. p. le Pfte à 4 mains p. C. Czerny. Ebend. 2 Fl. 24 Kr.
*Wiesneder, C.*, In Thränen findet mich der Morgen, f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 7. Braunschweig, Weinholtz. 10 Ngr.
*Wolff, E.*, 4 Valses brill. p. le Pfte. Op. 16. Liv. 1. Op. 17. Liv. 2. Mainz, Schott. à 54 Kr.
— 6 Mélodies caract. p. le Pfte. Op. 60. No. 1—6. Ebend. à 48 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

# Ankündigungen.



Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Februar. № 7. 1843.



## *Friedrich Rochlitz.*

Dem verehrten Stifter dieser Zeitung, *Friedrich Rochlitz*, soll dieselbe nach seinem Tode noch einen interessanten Beitrag zu danken haben. Es finden sich in seinem literarischen Nachlasse die ersten Abtheilungen einer Selbstbiographie. Wiewohl dieselben nur die Kindheit und frühere Jugendzeit des werthen Mannes in sich fassen, so enthalten sie doch hier schon so viel des Anziehenden und eben in Bezug auf sein werdendes Verhältniss zur Musik so Bedeutenden, dass wir die Mittheilung dieser Papiere und die Erlaubniss zu ihrer Aufnahme in diesen Blättern mit aufrichtigem Danke zu erkennen haben und diesen auch im Namen unserer Leser auszusprechen hoffen dürfen, da es die Jugendgeschichte eines Mannes betrifft, dessen Name in der literarischen Welt überhaupt zu den hochgeachteten gehört, dessen Verdienste um die Musik aber insbesondere sich die allgemeinste Anerkennung schon längst gesichert haben. Als erzählend- und kritisch-belehrender Schriftsteller ist sein Einfluss ein eben so bedeutender als wohlthätiger gewesen. Die früheren Jahrgänge dieser Zeitung, welche unter seiner Leitung entstand und durch zwanzig Jahre den gedeihlichsten Fortgang hatte, enthalten die werthvollsten historischen und wissenschaftlichen Beiträge von seiner Hand. Seine Kritik war eine parteilose und wusste das eigenthümlich Gute in jeder Erscheinung in den verschiedensten Productionen wahrzunehmen und zu würdigen. Und eben dass Rochlitz nicht Musikverständiger allein war, dass ihm bei der allgemeinsten Geistesbildung auch ein eben so verständiges, eindringendes Urtheil über andere Künste, namentlich über Malerei zustand, das gibt seiner musikalischen Kritik einen freieren Standpunkt. Hier wie dort liegen ihm allezeit die historischen Bedingungen, die zeitlichen und örtlichen, aus denen ein Urtheil zu fassen ist, klar vor Augen und geben seinen Aussprüchen jene Sicherheit und Ruhe, auch die Mässigkeit in Lob und Tadel, die uns so zuverlässig, und alles Extreme auf eine milde Weise vermittelnd, daraus anspricht. Er hat, wie *Goethe*, mehr Neigung, an einer Erscheinung das Positive, die gute Seite, wenn in der Hauptsache eine solche zu entdecken ist, anerkennend hervorzustellen, und mag von dem was er nicht billigen kann, lieber nicht sprechen, als wo es nothwendig ist. Andere sorgen dann schon, dass dem Mangelhaften und Schlechten sein scharfes Urtheil gesprochen werde. Es wird dem Ganzen immer zum grössern Vortheil gereichen, wenn ein Jeder in der Weise dazu wirkt, die seiner Natur die angemessenste ist. — Auch die Tadler erfüllen dann ihren Beruf.

Wie wünschenswerth wäre es gewesen, eine vollständige Biographie des Verewigten von seiner eigenen Hand, in seiner klaren, psychologisch tiefgreifenden Empfindungs- und Darstellungsweise erhalten zu haben. Dass er eine solche zu schreiben die Absicht gehabt, ist aus der Fassung und Eintheilung des vorliegenden Bruchstückes zu vermuthen: es enthält eine abgeschlossene Periode, deutet aber mehrfach auf später zu Erörterndes und Auszuführendes. Ob wir des Autors Bewilligung erhalten haben würden, diesen Lebensabschnitt, als einen blosen Theil des Ganzen, in diesen Blättern aufzunehmen? — Wir dürfen es hoffen, wenn er auch als Lebender das Fragment nicht geeignet dazu gefunden hätte. Das vorgesetzte Motto aus Goethe's Briefe lässt wenigstens vermuthen, dass das Ganze der Oeffentlichkeit bestimmt war, und was auch den Autor verhindert haben kann, die Biographie weiter fortzusetzen, so ist auch das Vorhandene schon eine schätzbare Gabe, die uns das liebevolle und liebebedürftige Gemüth des Knaben und Jünglings so rein und anspruchslos vorführt, dass wir den Verfasser hier in der doppelten Gestalt, als Darsteller und als Dargestellten, von Neuem auf das Innigste zu lieben und zu verehren haben.

Ein hiesiges Localblatt enthält, als Necrolog des am 16. December vorigen Jahres Verstorbenen, einen kurzen Lebensabriss aus der Feder eines nahen Verwandten desselben. Zur Ergänzung des Folgenden lassen wir diesen vorausgehen, indem wir noch den Wunsch aussprechen, dass uns bald auch aus seinen späteren Lebensepochen das Interessanteste in einer ausführlicheren Darstellung mitgetheilt werden möchte. Seine ruhig aber rastlos wirkende Thätigkeit, die freundschaftlichen Beziehungen in denen er mit den ausgezeichnetsten Personen seiner Zeit lebte, sein ganzes moralisch so reines Dasein, würden zu einer eben so bedeutenden als anziehenden Schilderung den Stoff in reichem Maasse gewähren.

---

*Johann Friedrich Rochlitz* war geboren den 12. Februar 1769. Sein Vater war ein armer, aber streng redlicher Bürger hiesiger Stadt, seine Mutter eine gei-

stig und sittlich gebildete, dabei höchst anspruchslose Frau, die im stillen Kreise ihrer drei Söhne (Friedrich Rochlitz war der zweite) sich allein glücklich fühlte und schon im zarten Alter des nun Verstorbenen viel zu seiner Geistesrichtung beitrug. Dies war wenigstens die bestimmte Meinung des Verblichenen.

Seine erste wissenschaftliche Bildung erhielt derselbe auf hiesiger Thomasschule. Er war 13 Jahr alt, als er schon in das Alumneum derselben aufgenommen wurde, da er sich durch Fleiss, so wie durch seine schöne Sopranstimme vor vielen andern Bewerbern auszeichnete.

Nach 6½jährigem Aufenthalte in dieser Anstalt verliess er sie mit dem Vorsatze, nach dem Wunsche seines Vaters Theologie zu studiren. Mit grossem Fleisse setzte er jedoch auch zugleich sein auf der Schule begonnenes Studium der alten Sprachen fort. Da er die Tagesstunden der Anhörung der Collegien zu widmen hatte, so musste freilich jenem Studium ein grosser Theil der nächtlichen Ruhe geopfert werden. — Ohne alle Unterstützung (denn kein einziges Stipendium ausser dem, welches die Innung des Vaters studirenden Meisterssöhnen ertheilte, konnte er erlangen) sah er sich, da die Aeltern ihm kaum die nothwendigsten Bedürfnisse gewähren konnten, nach Verlauf zweier Jahre ausser Stande, seine Studien nach dem Ziele, welches er sich vorgesteckt hatte, fortzusetzen. Er entschloss sich daher zu dieser Zeit, die Universität zu verlassen, und nahm im Hause des Herrn Landkammerrath *Oehler* in Crimmitzschau eine Hauslehrerstelle an. Ein Motiv bei Annahme dieser Stelle war die Hoffnung, sich dort etwas zu ersparen, um seine Studien vollenden zu können. Doch dies wollte ihm nicht gelingen und so kehrte er nach ein und ein halb Jahren nach Leipzig zurück, arm, wie er gegangen war, und dabei krank am Körper, allein geistig bereichert an Menschenkenntniss. Unterdessen war sein Vater gestorben. — Er setzte nun seine Studien mit grossem Eifer fort, obwohl dies ihm, da er des Erwerbes halber den grössten Theil des Tages dem Unterrichte erwachsener Söhne und Töchter aus hiesigen angesehenen Familien zu widmen hatte, unter solchen Verhältnissen sehr erschwert wurde. Auch versuchte er sich in jener Zeit als Kanzelredner in den hiesigen Hauptkirchen mit Glück. Für seinen reichen Geist, welcher sich unter der Leitung eines Morus, Plattner und anderer hochgeachteter Männer immer mehr entwickelt hatte, war jedoch der Wirkungskreis eines Landpredigers — der ihm bei seinen Connexionen der einzige Lohn seiner theologischen Studien erschien — zu enge, und es entstand in ihm die Frage: Kannst Du als Prediger oder als Schriftsteller mehr auf Deine Zeitgenossen wirken? Er entschied sich für's Letztere. Sein erster Versuch, unter fremdem Namen, gelang über seine Erwartung, und von steigendem Beifalle ermuthigt, folgten unter seinem Namen mehrere Schriften. Seine Erzählung: Meine Freuden und Leiden, in zwei Bänden, war bald trotz der starken Auflage vergriffen und musste neu aufgelegt werden. Was er als Musikkenner und Beurtheiler vermochte, davon gibt die im Jahre 1798 von ihm gegründete und mit Beifall bis 1818 fortwährend redigirte allgemeine musikalische Zeitung Beweis und Zeugniss. — Sein Ruf brachte ihn den damals in Weimar lebenden Heroen der deutschen Dichtkunst, Goethe, Schiller, Wieland, Böttiger u. s. w. näher, und das hohe Fürstenhaus, welches dieser Kranz grosser Männer umgab, die geistig hochbegabte Herzogin Mutter, so wie der Grossherzog und die Grossherzogin von Weimar würdigten ihn mehrfacher Beweise ihrer Huld, die sich mit den Jahren steigerte und ihn bis in's hohe Alter beglückte. Im Jahre 1810 verheirathete er sich mit der hinterlassenen Witwe des Banquiers Daniel Winkler, Tochter des hiesigen Rathsbaumeisters Hansen. Doch hatte diese in jedem Betracht glückliche Verbindung, welche allerdings sein äusseres Leben mannichfach umgestaltete, auf seine wissenschaftliche Thätigkeit nicht den geringsten störenden Einfluss.

Er setzte seine unermüdete Thätigkeit und Fleiss ununterbrochen fort, und seine Werke fanden überall mit Recht von der Kritik gebührende Anerkennung. Was seine theoretisch-musikalischen Leistungen betrifft, möchte wohl die hohe Zuneigung, welche ihm Haydn, Mozart, Beethoven und andere Meister der Tonkunst schenkten, eine Zuneigung, die er sich bis an ihren Tod zu erhalten wusste, auch die Würdigung rechtfertigen, welche man seinen musikalischen Kenntnissen eben so anderwärts widerfahren liess. Seine letzten Werke, das 1830 bis 32 erschienene: Für Freunde der Tonkunst, Leipzig, bei Cnobloch, so wie die in drei Abtheilungen kürzlich bei Schott in Mainz erschienene Sammlung vorzüglicher Gesangstücke sichern ihm ein dauerndes Andenken aller Kunstfreunde.

Mit demselben unermüdeten Eifer, mit derselben Tiefe wissenschaftlicher Forschung, als die Tonkunst — pflegte Rochlitz auch die Malerei und Kupferstecherkunst. Erinnern wir uns auch nicht, ein hierauf speciell bezügliches Werk von ihm zu kennen, so spricht er sich doch in einigen seiner Schriften auch hier als Kunstkenner aus, wie es schon von Sachverständigen längst die gebührende Anerkennung gefunden hat.

Seiner geistigen Wirksamkeit und seinem höhern Greisenalter, so wie seiner frommen Gemüthsstimmung angemessen, wurde ihm bereits im Jahre 1830 der ehrenvolle Auftrag des Leipziger Stadtraths, bei Abfassung eines neuen evangelischen Gesangbuches für Leipzig thätig mitzuwirken. Der Auftrag erstreckte sich zwar speciell nur darauf, den Liedern die geeigneten Melodieen anzupassen; allein gern übernahm er auch zugleich mit den geistreichen Mitarbeitern bei diesem Werke, dem Dr. Wolf, Dr. Bauer und Dr. Goldhorn, und in spätester Zeit Herrn Kirchenrath Dr. Meissner, die Zusammenstellung und Bearbeitung der zu Kirchenliedern geeigneten Gedichte. Davon ausgehend: alles Erhabene und Fromme, was christliche Liederdichter aller Zeiten, bis auf die neueste, geschrieben haben, müsse sorgfältig gesammelt, geprüft, was die ältern betrifft, möglichst, ohne den erhabenen oder innigen Eindruck zu schwächen, dem jetzigen Sprachgebrauch angepasst werden, glaubte er den würdigsten Standpunct für ein solches Werk erfasst zu haben. Ueber das Schwierige dieses Unternehmens, so wie darüber, ob und wie weit ihm und seinen Mitarbeitern diese zwölfjährige mühevolle Ar-

beit gelungen ist, werden die urtheilen, welche hierzu befähigt und berufen sind. Er selbst sollte die Einführung desselben nicht erleben!

---

## *Zur Geschichte meines Lebens in Hinsicht auf Musik.*

### Erste Abtheilung.

### *Kindheit und frühe Jugend.*

(Nachgelassenes Manuscript von Fr. Rochlitz.)

*Aus einem Briefe Goethe's.*

Wenn man der Nachwelt etwas Brauchbares hinterlassen will, so müssen es Confessionen sein: man muss sich als Individuum hinstellen, wie man's denkt, wie man's meint; und die Folgenden mögen sich heraussuchen, was ihnen gemäss ist und was im Allgemeinen gültig sein mag.

I.

*Kindheit und erste Knabenzeit.*

Ich bin in Leipzig den 12. Februar 1769 geboren: der mittlere von drei Söhnen meiner Aeltern. Arme Bürgersleute, namentlich in Sachsen, zeichneten sich damals aus durch Strenge der Sitten, stille, doch emsige Berufstreue, eingezogenen, christlichfrommen Wandel, und ein geruhiges Verzichten auf fast Alles, was man jetzt Lebensgenuss nennt. Meine Aeltern waren arme Bürgersleute: sie zeichneten sich auch durch alles dies aus, und thaten das sogar in höherm Grade, als die meisten ihrer Bekannten, nach deren eigenem Geständniss. Der Vater, seit mittlern Mannesjahren durch selten unterbrochene Kränklichkeit gedrückt und oft durch Nahrungssorgen darniedergebeugt, gewöhnte sich allmälig an gänzliche Einsamkeit und Abgeschiedenheit. Von da an neigte er sich — zwar nicht der Verbrüderung, aber der Gesinnung nach — zu den „Stillen im Lande," welche damals, von dem benachbarten Halle aus, in Leipzig nicht wenige Freunde zählten. Die Gabe, mit Kindern so zu verkehren, dass sich in ihnen offene, freudige Liebe erzeugt, oder die schon vorhandene erhält, vermehrt, befestigt: diese Gabe war ihm nicht verliehen; oder sie kam doch an dem, bei seinem Thun stets gleichförmig ernsten, bei seinem Denken und Empfinden stets schweigsamen Manne nicht uns Kindern bemerklich zum Vorschein. So ehrten wir ihn, empfanden doppelt jedes uns zugewendete freundliche Wort, blieben dankbar für jede uns erzeugte Wohlthat: aber eine gewisse Scheu vor ihm verliess uns kaum in kurzen, besondern Momenten, und Etwas von belebter, kindlichfröhlicher, kindlichtraulicher Zuneigung zu ihm brach nur, wie sich unserer in Ueberraschung bemeisternd, in einzelnen Augenblicken auf besondere Veranlassung hindurch. Nach solchen Momenten, hatte er sie veranlasst, zog er sich, wie von einer zwar unschuldigen, doch unstatthaften Uebereilung, bald wieder zurück; wo dann auch wir wieder in das vorige Verhältniss zurücktraten — ohne Unzufriedenheit, wie vielmehr ohne Betrübniss. Wir vermissten nichts und wurden uns gar nicht bewusst, dass das anders sein könne. Es war der Vater, es kam vom Vater: so war es in der Ordnung und war gut.

Ganz anders die Mutter; wie überhaupt, so im Verhältniss zu uns. Hell im Geist, heiter im Sinn, gefasst, entschieden im Handeln, aufregend, einnehmend, liebreich, erfreulich im Innern ihres Wesens, im Aeussern ihres Bezeigens: so war sie und so blieb sie selbst in den schwierigsten Lebenslagen und nach vielen traurigen Ereignissen; sie war und blieb so bis an ihren Tod, im dreiundsiebenzigsten Lebensjahre, ja gewissermaassen noch im Tode selbst. Diese ihre köstlichen Vorzüge gingen allerdings aus von ungemein günstigen Naturanlagen, wurden in der Anwendung erleichtert durch eine nie bedeutend gestörte Gesundheit, gefördert, gesteigert, umfassender ausgebildet selbst durch die oft bedrängten Zustände der Familie, wo ja wenigstens Ein Mitglied wachen Geistes, festen Entschlusses zu bleiben und handelnd frisch einzugreifen gezwungen war: sie waren jedoch, diese Vorzüge, festgegründet auf unwandelbares Vertrauen zu Gott und willige Fügung in seinen Willen, was dieser auch verhänge. Bewährt und stets gegenwärtig erhalten wurden der trefflichen Frau dies Vertrauen und diese Fügsamkeit durch vielfältige eigene Lebenserfahrungen, äussere und innere, die sie sorgsam beachtete und immer von neuem sich vorhielt, so dass sie sich nicht selten eben in den drückendsten Verhältnissen aufschwang zu einer wahren Glaubens-*Freudigkeit*, in welcher sie dann, sich fühlend im Dienst und der Obhut Gottes, muthig dem entgegenging, was zuwiderstand und rastlos thätig bei Tag und Nacht nicht abliess, bis sie es besiegt oder aus dem Wege gedrängt hatte. Uebrigens war sie als Frau anstellig und gewandt, rührig und arbeitsam immerdar, freundlich, sprachfertig und sprachlustig, dazu in jungen Jahren von schönem und bis in's Alter von vortheilhaftem Aeussern, auch keineswegs ohne Bildung, obschon nur von solcher, die durch das Leben selbst, bei eignem Denken über dasselbe und eignem Versuchen in demselben, erlangt werden kann.

Wie nun die Umstände des Hauses sich gestaltet hatten, wendete sie ihr liebebedürftiges, liebeerweckendes Herz bei Weitem am Meisten uns Kindern zu, ohne darum im Geringsten ihrem äusserlichen Ansehn etwas zu vergeben, oder uns zu verwöhnen, oder auch überhaupt (selbst als wir erwachsen waren) Umstände und Complimente mit uns zu machen. Im Gegentheil: sie nahm uns tapfer zusammen, wusste stets in uns die Ueberlegenheit ihres Geistes geltend zu machen und die Entschiedenheit ihres folgerichtigen Willens durchzuführen. Versuchten wir in Querköpfigkeit oder sonstiger Ungebühr Anläufe dagegen: so liess sie auf der Stelle nicht ab, bis wir reumüthig und in willigem Gehorsam in die gerechten Schranken zurückgetreten waren. Dann aber war in ihr auch Alles vorüber: kein Nachquengeln, keine breiten Moralien. Sie half vielmehr uns selber wieder auf, gewöhnlich durch Beschäftigung, so dass gar bald der alte gute Cursus in neuangefrischter Liebe und bescheidener Hingebung wieder von vorn anfing. Da konnte es nun gar nicht anders kommen, als dass wir an ihr von ganzer Seele hingen. Es war uns, als könnten wir ohne sie nicht eine Stunde bestehen. In ihr und den Aeusserungen ihrer Heiterkeit fanden wir all'

unsere Freude. Und woher hätte auch sonst uns armen, einsamen Knaben Freude kommen sollen? Uebernahm ja zuweilen ein schweres Leiden ihr Gemüth dermaassen, dass sie fühlte, es uns nicht verbergen zu können: so gab sie uns Arbeit auf und zog sich mit der ihrigen (sie arbeitete jeden Tag von früh bis in die Nacht) in eine entfernte Ecke zurück, sich da auszuweinen; dann aber — und gemeiniglich in kurzem — fasste sie sich zusammen, rief uns herbei, wies uns ein beliebtes, doch stilles Spiel um sie her an, und, immer emsig fortarbeitend, begann sie dann meistens mit ihrer sehr angenehmen, hellausklingenden Stimme: „Befiehl du deine Wege" — oder: „Auf Gott, und nicht auf meinen Rath" — oder sonst ein erhebendes Trostlied, wodurch sie sich so innerlichst erfrischte, dass nicht selten: „Wie gross ist des Allmächt'gen Güte" — sich anschloss, und dies sogar nicht nach der Choral-, sondern nach der Arien-Melodie gesungen wurde. Wir, bei unserm Nachmalen von Häusern und Thieren aus den elendesten Nürnberger Farbenkästchen oder beim Errichten ansehnlicher Bauten aus Holzquadraten, summten die Gesänge nach: alle Kümmerniss floh aus ihrer Seele; die Dinge hatten in ihr und für uns sich wieder in's Gleiche gerückt.

Wie schwer ist's doch, nicht geschwätzig zu werden, begibt man sich daran, einen Menschen zu schildern, der wirklich einer war! wie doppelt schwer, haben wir hinzuzusetzen: „Und Er war unser!"

Dieser verehrten und geliebten Mutter verdanke ich nun Alles, was mir, dem Kinde und Knaben, Angenehmes zugekommen: aber wohl auch, und wenigstens zunächst, was als Saame des Guten für mein ganzes Leben in meine Brust gelegt oder aus ihr zum Keimen hervorgelockt worden ist. Für mein gegenwärtiges Vorhaben ist aber nur Folgendes anzuführen. Stimme und Gesang der Mutter waren das Erste, was für Musik meinen äussern und innern Sinn, mithin auch meine Liebe erweckte: es ihr, der Sängerin, möglichst gleichzuthun, war meine erste musikalische Vorschule. — Ausser den Liedern der Mutter hatte ich aber auch meine eigenen selbstgewählten Lieblinge im ehemaligen Leipziger Kirchengesangbuche (ein anderes Liederbuch besass ich nicht); Lieder, die nicht von ihr, die auch nicht in der Kirche gesungen wurden, sondern nur, und immer wieder, von mir gelesen, ohne Aufgabe auswendig gelernt, und von Zeit zu Zeit, meist theilweise, nur vor mich hin — mehr gesummt, als gesungen wurden; Letzteres doch wohl nur darum, weil es diesen Liedern an jener doppelten Autorität gebrach. Gleichwohl zog es mich zu ihnen immer von neuem und ich trage daher von jener Zeit her sie noch heute im Gedächtniss. Es waren solche (finde ich nun), worin entweder ein inbrünstiger Geist fast leidenschaftlich sich über heilige Dinge ergoss, oder wo ein christlichheiterer Muth sich an einer Fülle belebter Naturbilder ergötzte, und wo Beides in, wenn auch rauher und unbehülflicher, doch wahrhaft poetischer Sprache geschah. Ich führe von jeder dieser Gattungen einige an:

(von *David Trommer:*)
Brich entzwei, mein armes Herze!
Mein armes Herze, brich entzwei —

(von *Joh. Heinrich Schröder:*)
Eins ist Noth: ach Herr, dies Eine
Lehre mich erkennen doch —

(von *Paul Gerhard:*)
Geh' aus, mein Herz, und suche Freud'
In dieser lieben Sommerszeit —

(von demselben:)
Lobet den Herren, Alle, die ihn ehren!
Lasst uns mit Freuden seinen Namen singen —

Dass ich die ersten gar nicht, die zweiten kaum halb — eigentlich *verstand:* das bedarf keiner Versicherung.

(Fortsetzung folgt.)

## Recensionen.

### *Claviermusik. Etuden.*

Der tüchtige Herr Dr. Hand äussert sich im zweiten Theile seiner Aesthetik der Tonkunst S. 306, über die Etude, wie folgt. „Ursprünglich war die Etude nur für instructive Zwecke bestimmt und errang durch geistreichere Behandlung von Clementi und Cramer eine kunstgemässe Bedeutung und ästhetischen Gehalt. So macht die Etude einen Satz aus, in welchem entweder eine besondere Figur in mehrern Gängen ausgebildet, oder ein an sich bedeutsamer Gedanke in der engern Grenze gewisser Figuren niedergelegt wird. Die erste Art dient, wenn die Passagen und Wendungen eine grössere Fertigkeit und Virtuosität voraussetzen, einem nur technischen Zwecke, und das, was dabei dem Gefühle erfassbar, ist eine anmuthige Beigabe. Die würdigere Art spricht einen einzelnen Gedanken in seiner Figurirung aus, und zwar meistentheils im Verfolg einer Stimme für Darstellung des Anmuthigen und Graziosen. Das künstlerische Verdienst ist hierbei originelle Erfindung, klare Entfaltung und sichre Abrundung, namentlich aber die wohlgefällige Beiordnung der Begleitung einer Hauptstimme." Ferner heisst es: „In dem engen Raume vermag die Etude nicht einen grössern Reichthum zu entfalten, und entbehrt meistens der nachhaltigen Kraft, mit welcher die Vereinigung mehrerer Stimmen einen Seelenzustand erschöpft. Dies haben einzelne Künstler, wie Berger, Hiller, Schumann u. A., durch den Gewinn melodischer Bedeutsamkeit zu ersetzen gesucht und allerdings anmuthige Gebilde des Niedlichen und Zarten gleich Miniaturgemälden gegeben. Wo dagegen Grosses und Erhabenes erzielt wird, da erscheint bei Vielen nur ein Anlauf, der, ernst betrachtet, oft nur ironischer Natur ist. Beim Fortepiano kommt der Vortheil hinzu, dass die Figurirung auf Accorde gerichtet ist, und diese entweder eine Begleitung gewinnen oder — aufgelöst werden, wodurch die Mannigfaltigkeit gewinnt und die Kraft des Ausdrucks sich steigert, Beides für ästhetische Zwecke. Fast jeder Meister des Clavierspiels hat in Etuden seine individuelle Vortragsweise, wie die Fertigkeit, in welcher er besonders hervortrat, niedergelegt. Zu beklagen ist, welch grosser Schatz einzelner, schöner und gehaltvoller Gedanken wie unentwickelte Embryonen in dieser fragmentarischen

Kunstform verloren gehn. Anders lauten allerdings die Urtheile unsrer Tagesblättrr, in denen man so vieles Wundersame und Bedeutungsvolle aus den Etuden herausphantasirt, dass man die Begeisterung unsrer Künstler und deren Hörer nach Etuden messen und bestimmen möchte.“

Ref. erlaubte sich vorstehende ziemlich umfassende Definition der Etude hier anzuziehen, wäre es auch nur, um jungen Componisten in's Gedächtniss zurückzurufen, was eine Etude sein soll und wie sie sonst war. Es wäre falsch, wenn Ref. aussprechen wollte: wir hätten der Etuden genug! Dies Feld ist so lange unerschöpft, als noch neue Figuren u. s. w. erfunden werden und das Clavierspiel im Fortschritt begriffen ist, sei dies nun auf gutem oder schlechtem Wege. Allein das Wesen der Etude hat sich verändert, die Etude ist nach allen Seite hin ausgeartet; mit der Benennung „Etude“ nimmt man es nicht mehr genau, die Mechanik hat solche Fortschritte gemacht, dass gewisse Figuren, Arpeggios und gebrochne Accorde, die sonst schwierig genannt, nur Etuden zugewiesen waren, jetzt in Nocturnes u. s. w. vorkommen und für keine Schwierigkeiten mehr geachtet werden. Oft spielt die Etude in's Capriccio, dem sie allerdings am Nächsten verwandt ist, über, und für gewisse Arten Etuden hat man ganz neue Namen in der musikalischen Welt erfunden. — Hält man aber den Gesichtspunct fest, dass ein Componist in seinen Etuden seine individuelle Vortragsweise, seine Eigenthümlichkeit, und die Fertigkeit, in welcher er besonders hervortritt, niederlegt, und dass sich sonach aus der Verschiedenheit des Styls und der Spielart des Componisten immer ein Unterschied zwischen den Etuden verschiedener Componisten findet, so sind die Etuden nützlich und für den Bildungsgang im Clavierspiel sogar nothwendig zu nennen, und es wäre eine solche Etudenschau für einen Referenten eine ergötzliche Sache, wenn nur immer grade befähigte und berufene Meister sich mit der Combination solcher Etuden befassten, und der Ref., wie das sonst so schön war, die Etuden genau classificiren könnte, z. B. „diese Etuden sind zweckmässig gearbeitet; diese sind lehrreich; diese sind geistvoll; andere sind neu, trefflich erfunden, und höchst originell u. s. w.“ Zu solchen befriedigenden Exclamationen gelangt man aber jetzt nur selten, und auch bei Betrachtung der vorliegenden neu erschienenen Sammlungen wurde im Ref. manches Bedenken, manches Aber und Wenn — laut, so Treffliches auch zum Theil darinne geboten ist.

Es sind:

*H. Ravina:* 25 Etudes caractéristiques. Bonn, bei N. Simrock. Zwei Lieferungen, jede 5 Fr.

Den Namen des Componisten finden wir hier zum ersten Male. Wie wir diesen Etuden die Zweckmässigkeit nicht absprechen können, müssen wir sie doch nur als Mitläufer betrachten. Neues finden wir darin nicht, im Gegentheil ist Manches in frühern Etuden Anderer bereits besser behandelt worden, und an den melodischen Sätzen des Componisten, der, wie sein Name vermuthen lässt, ein Italiener ist, haftet etwas von der Vocalnatur seines Landes, die in jenen, als instrumentalen, einen Mangel empfinden lässt. Zweckmässig sind jedoch die meisten dieser Etüden zu nennen, wie No. 9, 11, 12, 19, 21, 24. Das Epitheton „caractéristiques“ finden wir nicht genau bezeichnend. Ehrenvoller Erwähnung sind sie jedoch werth und wir zweifeln nicht, dass sie sich Freunde erwerben werden.

Weit empfehlenswerther sind des alten Claviermeisters

*Ch. Czerny:* 24 Grandes Etudes de Salon caractéristiques et pittoresques pour le Piano, op. 692. Quatre Cahiers. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Jede Lieferung 1 Thlr. 5 Ngr.

Dies sind meistens Darstellungen menschlicher Zustände und Gefühle, Landschaftsgemälde und Bilder im Gewande der Etude, Caprice und Romanze (obschon wir No. 17 nicht als Etude u. s. w. gelten lassen können; eben so ist No. 18 eher ein Nocturne zu nennen). Als solche Schilderungen sind sie an sich schon von mehr poetischem Gehalte und vermögen zu fesseln, wenn man auch nicht gerade behaupten kann, dass das Poetische Czerny's hervorstechendes Verdienst sei. Aber der erfahrne Meister geht hier einmal recht aus sich heraus und nöthigt uns ein lebendiges Interesse ab; er ist so practisch, kennt die Bedürfnisse so genau, und verbindet das utile cum dulci überall, so dass wir behaupten können: „die Clavierspieler jeder Farbe und Richtung werden diese Etuden nicht unbefriedigt aus der Hand legen.“ So empfehlen wir dieses auch in seinem Umfange bedeutende Werk, das in einer höchst eleganten und vortrefflichen Ausgabe vorliegt, mit voller Ueberzeugung.

---

*H. F. Kufferath:* Six Etudes de Concert, op. 8. Bonn, chez Simrock. Pr. 5 Frs.

Von diesen fesseln uns einige ausserordentlich und gleich No. 1 lässt uns den Componisten recht lieb gewinnen. Freilich ist gerade No. 1 keine Concertetude, sondern sie wird gerade im heimlichen Stübchen bei weicher Gemüthsstimmung des Spielers am Besten effectuiren. Eben so ist No. 2, obgleich sie brillant in der linken Hand ist, nicht da, um im Salon zu glänzen. No. 3 gehört aber durchaus wieder in's Stübchen. Diese drei sind vortrefflich und zeichnen sich sowohl durch ihre Spielbarkeit als durch einfach schlichten und doch edlen Gesang aus. Können wir letztern auch No. 4 nicht absprechen, so ist sie uns ein wenig zu schwierig und unbequem; sie ist aber eine gute Etude. Weit schwieriger durch Tonart und anhaltend schweres Figurenwesen ist No. 5. Die letzte hat ein tüchtiges Etudengesicht, dient aber mehr technischem Zweck und ist uns deshalb etwas zu lang. Wir empfehlen diese schönen Etuden angelegentlichst und wünschen, dem vielversprechenden Verfasser recht bald auch in grössern Musikformen wiederzubegegnen.

---

*A. Rubinstein:* Ondine, Etude pour le Piano, op. 1. Berlin, chez Schlesinger. ⅓ Thlr.

Der junge überaus tüchtige Claviervirtuose, den wir als einen eminenten und lebensvollen, durch reife Auf-

fassung der vorgetragnen Compositionen von verschiedenen Meistern ältrer und neuerer Zeit zur höchsten Bewunderung hinreissenden Spieler kennen gelernt haben, tritt hier bereits kühn in die Reihen der Componisten. Dass ein Virtuose, der tagtäglich die Compositionen neuester Richtung spielend überwindet, eine einfache Cantilene, mit Harpeggios frisirt, erfinden und aufschreiben könne, ist nichts Unerhörtes; dass aber die Cantilene abgerundet ist, zeigt wenigstens von einigen Anlagen und Geschick. Ob derselbe auch schon grössere Studien in der Composition gemacht habe, das lässt sich aus diesem kleinen Versuche nicht errathen. Als Product eines noch in den Kinderjahren stehenden Virtuosen zeigen wir jedoch diese Kleinigkeit gebührend lobend an; sie ist leicht und fasslich. Im sechsten Tact und seiner Wiederkehr dürfte das vierte 32theil besser *d* heissen.

---

*N. W. Gade:* Frühlingsblumen. Drei Stücke für das Pianoforte. Copenhagen, bei Lose u. Olsen. 10 Ngr.

Aus Copenhagen ist Ref., mit Ausnahme der tüchtigen Hartmann'schen Compositionen, seit langer Zeit nichts zu Gesicht gekommen. Diese drei Stücke sind sehr hübsch und melodiös, leicht, oder höchstens mittelmässig schwer zu nennen, anspruchslos aber doch recht ansprechend und führen den Schüler zum Theil in die neuere Spielart ein. Ref. darf sie mit voller Ueberzeugung empfehlen.

---

*A. Lindblad:* Duo pour Piano et Violon, op. 9. Maynz, chez Schott. Pr. 3 fl. 36 Xr.

Das Hauptverdienst dieses Duo's ist Leichtigkeit; aber es ist trocken. Oefter schaut eine gewisse Originalität durch und interessante Arbeit, wie im Thema des zweiten, und im zweiten Theile des letzten Satzes; aber sie kommt nicht recht hervor und die grosse Einförmigkeit und Trockenheit in der Arbeit behält zu sehr die Oberhand. Ref. lobt gern die Componisten, die die Form der Sonate (das Duo ist eine reine Sonate für Pforte und Violine) in Ehren halten und das herrliche Feld derselben bebauen. Hier ist aber zu wenig Schwung und Erhebung der Phantasie darin, und vor Allem — zu wenig Melodie. Demohngeachtet ist dies Duo eine dankens- und beachtenswerthe Gabe und dürfte sich wegen ihrer leichten Ausführbarkeit viel Freunde erwerben, die sie auch verdient.

---

*Ign. Moscheles:* Fantaisie brillante sur une Cavatine de l'opera „Zelmira" de Rossini et une Ballade de „L'enlèvement du Serail" de Mozart, comp. op. 106. Leipsic, chez Kistner. Pr. 25 Ngr.

Eine von Meisterhand leicht hingeworfene aber gute Arbeit, nicht schwer und ziemlich brillant, die wir Lehrern und Schülern als eine Bereicherung ihres Repertoirs empfehlen. Die Fantasie besteht aus einer kurzen arpeggirenden Einleitung in Em. Bachs Manier, einem kurzen Andante, worauf in dem zum Allegro führenden Animato bereits das erste Thema angedeutet wird. Die Thema's werden erst einzeln vorgeführt, und Seite 14 geschickt mit einander verwebt, worauf das Ganze mit einer angemessenen Passage beschlossen wird. Dass der Meister uns hier mit etwas Leichterem beschenkt, verdient besondern Dank. 16.

---

## Nachrichten.

*Wiener Musikleben.* October, November, December. Mein Vorgänger, der würdige *Seyfried*, sagte noch kurz vor seinem Tode: „'s muss anders werden." Ach! der Gute! seine Blütenzeit fiel in die goldne Periode der grossen österreichischen Weltclassiker, und er meinte, es müsse in seinen alten Tagen wieder Frühling werden in der Kunst, Frühling in seinem Sinne. Aber der grosse Ocean der Zeit kennt das Tröpfchen eines Menschenlebens nicht, und gährt und treibt, und gebährt, manchmal erst nach grossen Zwischenräumen, wieder neue Frühlinge; nur dass wir die Uebergänge wenig merken, bis die Stimmen gewaltiger Geister uns zurufen: er ist geworden! — Friede dem entschlafenen Meister! Die Wogen der Zeit schliessen sich über seinem Grabe. Ihr Rauschen klang ihm vielleicht etwas fremder als uns den Spätergeborenen; andere Harmonieen rollen sie vorüber. Versuchen wir es, sie zu belauschen, ihren Klang, ihr Tosen, ja auch ihren Schaum betrachtend und erzählend zu skizziren, und ob Nebel des Irrthums auf diesen Fluten lagern, oder der Strahl der Wahrheit sich in ihrem Glanze spiegle. Unser musikreiches Wien, wo das Kunstleben durch Grösse der Verhältnisse und durch Mannichfaltigkeit der Gestaltung, man kann wohl sagen, eine Welt im Kleinen bildet, sei der Punct, von welchem aus wir den Gang der musikalischen Zustände beobachten, in der Weise nämlich, als sie sich unserer Erkenntniss, unserem Gefühle, unserer Sympathie darstellen.

*Theater.* Der Impresario unseres k. k. Opernhauses ist ein Italiener. Natürlich sind ihm die „ini's, etti's" u. s. w. in's Herz gewachsen. Nichtsdestoweniger ist er contractmässig verpflichtet, jährlich drei deutsche Novitäten in die Scene zu bringen, denn der Hof, der einen tüchtigen Zuschuss bezahlt, meint es gut, und will so deutsche wie italienische Kunstpartei zufrieden gestellt wissen. Er rettet also wenigstens den Schein der Unparteilichkeit, indem er vorzügliche deutsche Meister der Gegenwart entweder für seine Bühne zu schreiben engagirt — *Lindpaintner's* „Genneserin" — oder sie ihre Novitäten hier zu dirigiren einladet — *Lachner* seine „Catharina Cornaro." — Auch einheimischen Talenten gelingt es zuweilen, wiewohl nur durch höhere Einflüsse, daselbst ihre Werke der Oeffentlichkeit vorzuführen — *Hoven's* „Turandot," „Johanna d'Arc," *Geiger's* „Wlasta," *Netzer's* „Mara." — Von grosser Abwechslung ist unser Beherrscher des nächtlichen Reiches überhaupt kein besonderer Freund, und die Beschränktheit des Repertoirs, die gar manchen werthen Gast schon in Verlegenheit gebracht hat, hält den wechselsüchtigen Wie-

nern gar salbungsreiche Vorlesungen über die — Genügsamkeit. — Die erste Novität der Wintersaison war:

„Czaar und Zimmermann.“ Reich ist der Schmerz, arm der Scherz auf der deutschen Opernbühne. Selbst die Italiener haben ihren Buffonaden den Rücken gekehrt, und nur die Franzosen, die jedoch im Grunde nie von Herzen lachen konnten, witzeln fortwährend gerne. *Lortzing* traf bei den Wienern in's Schwarze. Man erfreut sich an den theatergewandten Situationen, an den heitern Characteren, vor Allem an der melodiösen, frischen, schön harmonisirten und instrumentirten Musik, die des Effectvollen, Picanten Vieles enthält, ohne deshalb gesucht zu sein. Einem muntern, rothwangigen Jungen ist sie zu vergleichen, der, wenn er auch zuweilen etwas französisch oder italienisch dreinplappert, dennoch nie aufhört, seine gute, deutsch-gemüthliche Gesittung vorwalten zu lassen. Die Darstellung dieser Oper durch Dem. *Lutzer* und die Herren *Schober*, *Erl*, *Langenhaan* und *Pfister* ist eigentlich nur musikalischerseits zu loben. Das Spielen und die Prosa im muntern deutschen und französischen Singspiele macht den an lauter geschraubten Opernpathos gewöhnten Künstlern von heute viel zu schaffen. Durch die ewigen Jammer- und Nothopern ist die Darstellung der Natur, die freilich im Abrisse des heitern Lebens mehr zum Durchbruche gelangen kann, in lauter Affectation und blasirten Heroismus aufgegangen; ihre heitern Charactere sehen meistens aus, als ob sie eine lustige Maske angethan hätten, ohne die traurige auszuziehen. Unbestreitbar müssen die deutschen Operisten, zum Theil wohl auch gegen ihr Verschulden, hinter ihre Vorgänger von vergangenen Jahrzehnten zurücktreten. Ausnahmen hier wie überall. So z. B. die *Lutzer*, die als Marie bei anziehender Natürlichkeit auch eine hübsche Prosa entwickelt, ohne jedoch in den wirksamen Pointen die *Brünning-Wohlbrück* zu erreichen, welche dieselbe Partie im Josephstädter Theater mit Eclat gegeben hat. Ihre Einlagsarie im ersten Acte vom Kapellmeister *Proch*, ein Cadeau aus Trillern und Läufen zusammengesetzt, für Freunde dieser Artikel, will wenig bedeuten. Eingreifender in's Ganze ist die von dem lieblichen Tenoristen *Granfeld* in eben jenem Theater gesungene einfache und ansprechende Cavatine, mit welcher sich auch *Erl* Beifall zu verschaffen weiss. *Lortzing's* Oper ist stehend geworden, und auf dem Wege zu einer halben Volksthümlichkeit begriffen.

„Catharina Cornaro, Königin von Cypern.“ Nur ungern berichte ich über den geringen Erfolg dieses in seiner Art trefflichen Werkes vom königl. baierischen Hofkapellmeister *Franz Lachner*, der es persönlich dirigirte und viele, recht viele herzliche Freunde hier zählt. Es wollte weder in's Ohr noch in's Herz des hiesigen deutschen Publicums, das es übrigens an äussern Beifallsbezeugungen keineswegs fehlen liess. Und dennoch nährt dieses gewiss den beweglichsten, wärmsten Sinn für alle tüchtigen Erzeugnisse der vaterländischen Muse, ja es schaart sich sogar bei solchen Gelegenheiten lebhaft und gläubig um den werdenden Apostel und trüge gerne die Begeisterung für den Sieg deutscher Kunst mit sich nach Hause. Allein zu seinem wahren Leidwesen erkannte es auch hier wie bei *Lindpaintner's* „Genueserin“ trotz aller Anstrengungen nur ein — verlornes Spiel. Die hiesige Critik, bereit allen deutschen Bestrebungen von ächter Gesinnung auf's Wärmste das Wort zu führen, mühte sich vergebens ab, auf die zahlreichen Gelungenheiten des achtbaren Werkes hinzuweisen; doch, wie bei allen Veranlassungen, wo die Sympathie des grossen Publicums fehlt, umsonst. Kein Wunder auch! denn gibt es irgend eine Residenz, wo die Kritik, diese Dolch und Lorbeer spendende Richterin, den grossartigen Verhältnissen des Musiklebens, dem eigensten Gefühle, der vorherrschenden Meinung der Masse nicht imponiren kann, auch durch die überzeugendsten Aussprüche nicht — so ist es wohl das lebhaft bewegte Wien. Man erkannte zwar die kunstvolle Ausarbeitung der Musikstücke, die Zartheit der Instrumentirung, die grösstentheils richtige Haltung der Charactere, man würdigte einstimmig Conception und Fattura, allein man ward bei alle dem nicht erregt, blieb kalt, und Kälte, ach wie nahe ist sie doch mit Langeweile verwandt! Ich habe dieses Werk mehrmals aufmerksam angehört, es auch, um mit mir zum Abschlusse zu kommen, ruhig prüfend am Claviere durchgenommen, und mich darauf fest überzeugt, dass der schwache Erfolg bei nicht unerheblichen Fehlern des Buches, dem Mangel an belebenden Melodieen, der breiten Ausführung, dem zu starken Hervortreten der harmonischen und orchestralen Details, wie auch dem zu elegisch gehaltenen Colorite zuzuschreiben sei; lernte also hierbei *Lachner* als würdigen deutschen Tonsetzer neuerdings achten, ohne deshalb — selbst ein entschiedener Verfechter des melodischen Princips — mit den Gefühlen des Publicums eben in Widerspruch zu gerathen. Die Ausführung durch Mad. *van Hasselt-Barth* und die Herren *Erl*, *Kraus*, *Schober* und *Draxler* durfte als genügend bezeichnet werden.

„Mara,“ romantische Oper in drei Acten von *Otto Prechtler*, Musik von *J. Netzer*, beides hiesige Autoren, obgleich nicht eigentlich Novität, da sie bereits im Frühjahre gegeben worden, erwähne ich blos deshalb, weil dieses beifällig aufgenommene Werk, meines Wissens, in diesen Blättern noch keine Besprechung fand. Mara, Tochter des verstorbenen Zigeunerhäuptlings, fällt durch Selbstmord als grossmüthiges Opfer für ihren Geliebten Manuel, einen jungen Edelmann, den der Wille seines Vaters, Cornaro, mit Ines, einer entfernten Anverwandten, vermählt hatte. Als in die Handlung wesentlich eingreifend erscheint auch Torald, der Zigeunerhäuptling. Die beiden anstrengenden, doch dankbaren Hauptpartieen Mara und Torald sind für Mad. *Hasselt-Barth* und Herrn *Staudigl* geschrieben. In dem grösstentheils gelungenen Texte des talentbewährten Dichters sind wirksame Scenen hingestellt und sowohl die Romantik des Stoffes, als die lyrischen und leidenschaftlichen Momente, zu welchen er geeignet, mit Geschick benutzt. Nicht einverstanden kann ich jedoch mit den zu häufigen Terzetten sein, für welche ein Componist nicht immer genug Verschiedenheit in der Behandlung herbeischaffen kann. — *Netzer* hat mit dieser seiner Erstlingsoper sich einen vortheilhaften Ruf erworben und durch sie ein unzweideutiges Talent zu dramatischen Arbeiten dargethan. Theilt sie gleich mitunter manche Gebrechen der jetzi-

gen deutschen Opernmusik überhaupt, als da sind: lyrische Weitschweifigkeit — trübes Colorit mit einzelnen grellen Lichtern und Schatten — harmonische und orchestrale Ueberladung — unrichtig angewendete Detailmalerei, — Ringen nach äussern Effecten, — Schwankungen im Style u. s. w., — so enthält sie andererseits wieder so viel Frisches, Empfundenes, tonlich Ergreifendes, dass dieses Werk der ihm gewordenen Anerkennung würdig erscheint. Der ganze erste Act ist voll erregender Lebendigkeit. Eine Arie Torald's und eine grosse Scene Mara's vor dem erleuchteten Schlosse des Geliebten im zweiten Acte und ein Terzett im dritten, in welchem Mara entsagt und stirbt, ist dramatisch treffend gehalten und verdient ebenfalls alles Lob; so auch der rein pittoreske Theil der Musik. Die Einmischung nationeller Rhythmen, manchmal gelungen, führte in einem Ensemble des dritten Actes zu weit. Uebrigens hat die Fantasie des jungen Componisten das Maass der vorhandenen Kräfte in Bezug auf Mad. *van Hasselt-Barth* offenbar überschritten. Die leidenschaftlich-wilde, fast dämonische Grösse, zu welcher Mara im Laufe der Oper heranwächst, erfordert eine organische und psychische Ausdauer und Gewalt, die, voll theatralischer Wirkung zwar, jener trefflichen Künstlerin nicht innewohnt. *Staudigl's* Torald hingegen, der bei grossen Forderungen an Gesang und Darstellung gleich der Partie Mara's sich innerhalb des Kreises einer gewissen Eigenthümlichkeit bewegt, war abgeschlossen und befriedigte vollkommen, wiewohl dieser Künstler, nach längerer Krankheit in dieser Rolle wieder beginnend, noch nicht Herr aller seiner Mittel geworden war. Rollen zweiter Ordnung sind die Manuel's, Tenor — *Erl*, später von Herrn *Kraus* gegeben, Cornaro's, Bass — *Draxler*, und Ines, Sopran — *Mayer*. Bei dem Mangel an gut und dankbar sich singenden, geschmackvollen deutschen Opern verdiente dieses Werk, das überdies auch keinen scenischen Aufwand voraussetzt, weitere Verbreitung.

Der vorbenannte *Kraus*, eine erst im Laufe des entwichenen Sommers gemachte Acquisition von Belang, ist ein noch ziemlich junger Mann mit einer sehr sonoren, edlen, volubilen und kräftigen Tenorstimme, die vom kleinen *c* bis in's eingestrichene *as* oder *a* reichend fast gleich timbrirt erscheint und an *Wild* in seiner jugendlichen Periode erinnert. Dabei entwickeln seine bisher gegebenen Rollen: „Sever," „Polyeuct," „König von Cypern" und „Manuel" (siehe oben) guten Vortrag, deutliche Aussprache, lebhaftes Gefühl und tragen auch von Seiten des Spieles den Stempel eines ächt künstlerischen Berufs zur Bühne an sich, dem frühere Beschäftigung mit Musik und Malerei förderlichst vorgearbeitet hat. Freilich mangelt ihm zur Zeit noch Rundung der melodischen Phrase, Beherrschung der Kraft, wohlangebrachte Respiration, Letzteres besonders bei den Cadenzen; allein von einer solch ungewöhnlichen Befähigung im Vereine mit ausdauerndem Fleisse lässt sich für die Folge das Beste hoffen. Verwirklichen sich diese Hoffnungen, so zählt die deutsche Opernbühne vielleicht um einen ihrer vorzüglichsten Repräsentanten mehr. —

(Beschluss folgt.)

---

*Berlin*, im Januar. Am Neujahrabende ist Herr General-Musik-Director Ritter *Meyerbeer* hier glücklich angelangt und wird zunächst *Spohr's* Oper Faust neu in Scene setzen. Auch *Franz Liszt* und *Rubini* sind hier eingetroffen. Letzterer hat bereits am 4. d. in der Lucia di Lammermoor im Verein mit der italienischen Operngesellschaft der Königsstädtischen Bühne den Edgardo mit grossem Beifall des höchst glänzenden Publicums, bei dreifach erhöheten Preisen, gegen ein Honorar von 800 Rthlr. preuss. Cour. für jede Gastrolle, gesungen. Das Nähere über diesen europäisch berühmten Tenoristen am Schlusse dieses Berichts. — *Liszt* gab am 8. d. sein erstes Concert im Saale der Singacademie, ohne *Rubini's* Mitwirkung, zu den vorjährigen Preisen von 2 und 1 Rthlr. Mit *Döhler* vereint, der hier grossen Beifall findet, spielte *Liszt* das bekannte Hexameron auf zwei Pianoforte's. Da nun auch *Spontini's* Cortez mit Dem. *Marx* als Amazily nächstens wieder gegeben werden soll, so haben wir über Mangel an Kunstgenuss nicht zu klagen. Auch im December v. J. fehlte es nicht daran, wenn gleich wenig neue oder ausgezeichnete Productionen zu erwähnen sind, da den Hauptreiz fortwährend der Tanz der Dem. *Fanny Elsler* ausübte. Diese liebliche choreographische, besonders in der Mimik, wie im graziösen Tanz ausgezeichnete Künstlerin ist im „Hinkenden Teufel," der „Sylphide" und in einem, neu von ihr eingerichteten Ballet: „Die Tarantel" von *Scribe* und *Coralli*, mit Musik von *Casimir Gide* (das seitdem noch zweimal wiederholt ist und gefallen hat) nur dreimal im December aufgetreten, da Dem. *Elsler* durch eine Beschädigung des Fusses zu tanzen verhindert wurde. — Die königl. Oper bewegte sich in Wiederholungen des Don Juan, Feensee, der Iphigenia in Tauris von *Gluck*, *Mozart's* Figaro, Die Hirtin von Piemont von *Schäfer* und Marie, die Tochter des Regiments. Eine neue Oper: „Linda von Chamouni" von *Donizetti* wurde in den Hauptrollen der Dem. *Tuczeck* und des Herrn *Mantius* vorzüglich gut ausgeführt und dreimal gegeben, ohne grosse Sensation zu erregen, da die Handlung mit dem Drama: „Die neue Fanchon" gleichen Inhalts, und die musikalische Composition wenig verschieden von allen andern des vielschreibenden Maestro ist. Besonders gelungen sind demselben die (nur zu häufigen) Duette, auch die Balladen der Linda und des Savoyarden Pierrotto, welche Dem. *Hähnel* recht characteristisch sang. Auch die Gebete im ersten Finale und am Schlusse der Oper sind melodisch und wirksam. Die komische Baritonpartie des Marquis ist sehr pikant durchgeführt, ganz in italienischer Buffoweise, nur etwas zu gedehnt. An bedeutenden Ensemble's fehlt es der im Ganzen monotonen Oper, deren sentimentale Handlung durch die Musik zu sehr in die Breite gezogen wird. — Signora *Schoberlechner* hat im December noch einmal die Donna Anna im Don Juan und Scenen aus Semiramide mit Dem. *Hähnel* vereint gesungen, und ist dann vom Opernrepertoir gänzlich verschwunden. — Dem. *Hedwig Schultze*, deren Engagement nach abgelaufenem Contract nicht erneuert war, ist am 2. d. M. über Dresden nach Breslau abgereist. Am 7. December v. J. fand eine ziemlich einfache Säcularfeier der Einweihung des königl.

Opernhauses 1742 durch Aufführung eines von *L. Rellstab* gedichteten, vom MD. *Taubert* in Musik gesetzten allegorischen Festspiels Statt, in welchem nur die Tonkunst (Dem. *Tuczeck*) sang, die Dicht-, Bau-Kunst und Geschichte recitirend auftraten. Lebende Bilder aus dem thatenreichen Kriegsleben Friedrichs des Grossen machten mehr Wirkung, als die dem Festspiel vorangehende, etwas trockene Ouverture von *Graun* zur ersten Oper Cleopatra (vor 100 Jahren), mit welcher besonders die moderne Festspielmusik scharf contrastirte. *Gluck's* Iphigenia in Tauris machte den würdigen Beschluss der Kunstfeier. Das alte Jahr wurde sehr belustigend mit den neu in Scene gesetzten „Schwestern von Prag" beschlossen. Die italienische Oper hat neu die bekannte *Donizetti*'sche Oper Maria, ossia la figlia del Regimento, unter beifälliger Aufnahme der Signora *Zoja* in der Titelrolle gegeben, übrigens aber sich auf Reprisen beschränkt. — An Concerten war besonders Ueberfluss. Die königliche Kapelle führte in zwei Soiréen *Spohr's* D moll-Symphonie, Festouverture von *Beethoven* und die prachtvolle C dur-Symphonie von *Mozart* mit dem fugirten Rondo, die hier noch unbekannte Symphonie von *Franz Schubert* (welche bei aller Schönheit der Erfindung etwas zu lang und nicht concentrirt genug in der Form gefunden wurde), ferner *Mozart's* Ouverture zu Belmonte und Constanze, mit der sich anschliessenden Arie, und die klare, pompöse D dur-Symphonie von *Beethoven* sehr erfolgreich aus. In zwei Quartettsoiréen der Herren KM. *Zimmermann*, *Ronneburger*, *Ed. Richter* und *Lotze*, deren Zusammenspiel immer mehr Einheit und Verschmelzung gewinnt, hörten wir die Quartette von *Haydn* in D- und G dur, *Mozart* in G dur, *Beethoven* in Es dur und B dur und von *Schubert* in D moll. Der solide und geschmackvolle Pianist Herr *Theodor Döhler* gab zwei musikalische Abendunterhaltungen mit gesteigert günstiger Aufnahme. In der ersten trug derselbe nur eigene Compositionen oder Arrangements für das Pianoforte (ohne Begleitung) vor, von denen besonders sein Nocturne in Des dur, die Trilleretude und Tarantelle lebhaften Beifall fanden. In der zweiten Soirée trug Herr *Döhler* die grosse Sonate von *Beethoven* in C dur, Op. 53, nicht allein correct und sehr fertig, sondern auch mit dem Geist vor, welchen diese erfindungsreiche Composition nothwendig bedingt. Besonders elegant und fein nüancirt war die Ausführung des lieblichen Rondo's mit den Trillern zur Melodie des Thema's. Ausserdem führte der Concertgeber sechs eigene Compositionen für das Pianoforte gleich musterhaft aus, von denen besonders eine Etude in E moll und die Etude für die linke Hand, wie die *Schubert*'sche Melodie Adieu, und eine sehr lange und schwere Caprice auf Motive aus *Halevy's* Guido und Ginevra enthusiastischen Beifall fanden. In diesem Concert sang Dem. *H. Schultze* zum letzten Mal auch eine italienische Barcarole von *Döhler*. Es ist noch zu bemerken, dass Herr *Döhler* ein ungemein discreter und geschmackvoller Gesangbegleiter ist. — Im Saale des königl. Schauspielhauses gab der geschätzte Posaunenvirtuos Herr KM. *Belcke* am 8. v. M. ein sehr besuchtes Concert, in welchem derselbe ein neues Concertino von *C. Böhmer* und Variationen auf das beliebte Lied des Czaaren in der *Lortzing*'schen Oper, mit kräftigem Ton, rein und mit grosser Fertigkeit vortrug. Interessant war noch eine neues Concertino für die Violine von *David's* geistreicher Composition, welches der Herr KM. *Ries*, wie auch später zwei sehr melodische Romanzen eigner Composition, mit grosser Präcision, Reinheit der Intonation und eben so grosser Fertigkeit als Geschmack ausführte. Zum ersten Male hörten wir auch die von *Hector Berlioz* für grosses Orchester wirksam eingerichtete „Aufforderung zum Tanz" von *C. M. v. Weber* und eine Pastoralfantasie für die Flöte, von dem herzoglich Altenburg'schen Kammermusiker Herrn *C. G. Belcke* mit gutem Ton und fertig ausgeführt. — An demselben Abende gab der Sänger *Pantaleoni*, ein angeblicher Schüler *Rubini's*, im Saale des Hôtel de Russie ein wenig besuchtes Concert, in welchem er mehrere Arien und Romanzen, zum Theil von seiner eigenen Composition, vortrug. Besitzt dieser Tenorist gleich wenig Stimme, so ist doch sein hohes Falsett und seine überladen colorirte Vortragsweise merkwürdig. — *Rubini* hat bis jetzt erst einmal als Edgardo in der Lucia di Lammermoor gesungen und reichlichen Beifall in Hinsicht seines ausdrucksvollen und fiorirten Vortrages erhalten; doch vermisste man die frischere Klangfülle der Stimme und dramatische Theilnahme an der Handlung, da der berühmte Sänger sich fast ganz isolirt und seine ganze Kraft für die Hauptmomente seiner Rolle aufspart. Ob derselbe noch öfter, als Otello und im Piraten auftreten werde, ist noch unbestimmt. Das Publicum war über die ungewöhnlich hohen Preise etwas pikirt, was doch nur dem hohen Honorar des Gastes zuzuschreiben ist. Dennoch war das Theater ganz gefüllt, und die durch die Anwesenheit des königlichen Hofes ausgezeichnete Versammlung ungemein glänzend. Signora *Assandri* sang die Lucia vortrefflich und Signor *Gardoni* hatte eine Nebenrolle übernommen. — Wir kommen nun auf die noch nicht erwähnten Concerte zurück, von denen das zum Besten des Friedrichsstifts veranstaltete durch die Mitwirkung der Mitglieder beider Bühnen sehr unterhaltend und zahlreich besucht war. Die Singacademie führte in ihrem zweiten Abonnementconcerte *Fesca's* gemüthlich frommen Psalm 9: „Ich danke dem Herrn" und die im vorigen Jahr ausführlich erwähnte grosse Messe in D moll von *Cherubini* mit grosser Wirkung auf. Im ersten Abonnementconcerte des Gesanginstituts des Herrn MD. *Julius Schneider* wurde das glänzende Te Deum von *Righini* (zur Feier der Rückkehr des Königs Friedrich Wilhelm III. von Königsberg nach Berlin im December 1809 componirt) und von *Joseph Haydn's* „Jahreszeiten" der Frühling und Sommer, nach Verhältniss der Mittel gelungen ausgeführt. Das ganze Oratorium wird am 11. d. im dritten Abonnementconcerte der Singacademie zur Aufführung kommen. Am 8. d. gab *Franz Liszt* sein erstes Concert in derselben Art, wie im vorigen Jahre, eben so zahlreich besucht und bei gleich lebhafter Theilnahme. *Döhler* gab in dem Hexameron dem Titanen *Liszt* in der Fertigkeit und Präcision nichts nach. Die Präcision beider Spieler im Unisono der rapidesten Passagen war bewundernswerth. — Am 11. d.

gaben *Rubini* und *Liszt* gemeinschaftlich ein Concert im Saale des königl. Schauspielhauses.

## *Das Stadttheater zu Leipzig.*

Diese Anstalt, welche bekanntlich nur noch bis Ostern 1844 unter der Leitung des Herrn F. S. Ringelhardt steht, indem der Letztere den Pacht zur erwähnten Zeit aufgibt, hat in dem verflossenen Theaterjahre vom 19. October 1841 bis zum 16. October 1842 überhaupt 117 Opernaufführungen gegeben *). Die Zahl der dargestellten Opern beläuft sich auf 35; darunter waren 8 neue, nämlich: Casanova, von Albert Lortzing; — Antigone, von Felix Mendelssohn-Bartholdy; — die Krondiamanten, von Auber; — die Königin von Cypern, von Halevy; — Belisar, die Tochter des Regiments, Lucia von Lammermoor, Gemma von Vergy, sämmtlich von Donizetti (die beiden letzteren von der im August und September hier gastirenden italienischen Operngesellschaft aufgeführt). Unter den 35 Opern befinden sich (wenn man Meyerbeer zu den Deutschen rechnet) 16 von deutschen, 10 von französischen, 9 von italienischen Tonsetzern. — Das Nähere zeigt folgende alphabetisch geordnete Tabelle. (Wo keine Zahl bemerkt ist, verstehe man: *einmal aufgeführt.*)

1) *Deutsche Tondichter.*

*Beethoven*, Fidelio, zweimal.

*Kreutzer*, Conradin, das Nachtlager zu Granada, zweimal.

*Lortzing*, Czaar und Zimmermann, achtmal. — Die beiden Schützen, zweimal. — Casanova, viermal.

*Marschner*, Hans Heiling, zweimal. — Der Templer und die Jüdin, fünfmal.

*Mendelssohn-Bartholdy*, Antigone, neunmal.

*Meyerbeer*, die Hugenotten, dreimal. — Robert der Teufel.

*Mozart*, Don Juan, dreimal. — Die Zauberflöte.

*W. Müller*, die Schwestern von Prag.

*Schenk*, der Dorfbarbier.

*Weber, C. M. von*, der Freischütz, zweimal. — Oberon, zweimal.

Zusammen 10 Componisten, 16 Opern, 48 Aufführungen.

2) *Französische Tondichter.*

*Adam*, der Postillon von Lonjumeau.

*Auber*, der Feensee, viermal. — Fra Diavolo, zweimal. — Die Krondiamanten, neunmal.

*Boieldieu*, die weisse Dame.

*Grétry*, Blaubart, zweimal.

*Halevy*, Guido und Ginevra, zweimal. — Der Guitarrenspieler. — Die Königin von Cypern, sechsmal.

*Mehul*, je toller je besser, dreimal.

Zusammen 6 Componisten, 10 Opern, 31 Aufführungen.

*) Es sind hier und im Folgenden die Aufführungen der *Antigone* von Sophokles, nach Donner's Uebersetzung, mit Chören von *Mendelssohn-Bartholdy*, den Opern zugezählt.

3) *Italienische Tondichter.*

*Bellini*, die Montecchi und Capuleti, fünfmal. — Die Nachtwandlerin, viermal (einmal italienisch). — Norma, zweimal (einmal italienisch).

*Donizetti*, Belisar, fünfmal (einmal italienisch). — Die Favoritin. — Gemma von Vergy, zweimal (italienisch). — Lucia von Lammermoor, zweimal (italienisch). — Die Tochter des Regiments, vierzehnmal.

*Rossini*, der Barbier von Seviglia, dreimal (italienisch).

Zusammen 3 Componisten, 9 Opern, 37 Aufführungen.

Dies zusammengestellt, ergibt:

| | | |
|---|---|---|
| *Componisten*, | deutsche | 10 |
| | französische | 6 |
| | italienische | 3 |
| | überhaupt | 19 |
| *Opern*, | deutsche | 16 |
| | französische | 10 |
| | italienische | 9 |
| | überhaupt | 35 |
| *Opernaufführungen*, | deutsche | 48 |
| | französische | 31 |
| | italienische | 38 |
| | überhaupt | 117 |

Rechnet man Meyerbeer zu den deutschen Componisten, so ergibt sich ein Uebergewicht der deutschen Operndarstellungen über die französischen um 17, über die italienischen um 10. Zählt man dagegen Meyerbeer unter die Franzosen, so beträgt das Uebergewicht der Deutschen über die Franzosen 9, und über die Italiener 6. — Die hieraus erhellende Bevorzugung der italienischen Oper erklärt sich durch die Gastdarstellungen der italienischen Operngesellschaft.

Am Häufigsten wurde gegeben Donizetti's Tochter des Regiments (vierzehnmal); ihr zunächst stehen Mendelssohn-Bartholdy's Antigone und Auber's Krondiamanten, jede mit 9 Aufführungen. —

Was das Personal der Oper betrifft, so ist es dasselbe geblieben, wie im vorigen Jahre (s. d. Bl. 1842, S. 99), mit Ausnahme von Fräul. Kreutzer, welche abging; an ihre Stelle ist Fräul. Krüger, früher in Coburg, engagirt worden. — Der *Chor* zählt jetzt 20 männliche und 16 weibliche Mitglieder.

Die bedeutendsten *Gäste* waren Fräul. Franzilla Pixis, Fräul. Luise Schlegel, Mad. Schröder-Devrient, Herr Tichatschek. Die italienische Operngesellschaft aus Kopenhagen gab im Laufe des Monats August und September zehn Vorstellungen. — Ausserdem fanden zwei erste theatralische Versuche von jungen angehenden Sängerinnen Statt.

## *Preisaufgabe.*

Die vierte Classe des Königlich-Niederländischen Institutes für Wissenschaften und schöne Künste hat in ihrer öffentlichen Sitzung, am 24. November 1842, die folgende Preisfrage gestellt:

„In wie weit kann aus den musikalischen Compositionen von verschiedenen Zeiten der neueren europäischen Völker bestimmt, und richtig abgeleitet und geschlossen werden über den Geist des Zeitalters und den Charakter der Nationen, mit welchen die Compositionen in Beziehung standen?"

Der Preis für die beste Beantwortung der Frage ist eine goldene Medaille mit dem Stempel des Institutes, oder der Werth derselben, welcher beträgt dreihundert Gulden NC.

Die Preisschriften müssen vor oder auf den 30. April 1844 frankirt eingeschickt werden an den Secretär der vierten Classe in dem Hotel des Institutes, auf dem Kloveniers burgwal zu Amsterdam.

Zur Beantwortung der Preisfrage werden, ausser den Niederländern, auch Ausländer eingeladen, und die Beantwortung kann in deutscher oder französischer Sprache geschehen (das deutsche mit lateinischen Buchstaben geschrieben).

Die Schriften müssen mit einem Spruch oder Zeichen bezeichnet sein, und ausserdem mit einem gesiegelten Briefchen, worauf auswendig der nämliche Spruch oder Zeichen, und inwendig der Name, Charakter und Wohnort des Verfassers geschrieben sein muss.

Der Ausspruch über diese Preisfrage wird in der öffentlichen Sitzung der Classe im Jahr 1844 bekannt gemacht, und in musikalischen und anderen Zeitschriften weiter verbreitet werden.

Die gekrönte Preisschrift bleibt das Eigenthum der Classe und der Verfasser darf sie nicht im Druck ausgeben. Ungekrönte Schriften werden mit dem versiegelten Briefchen, nach Angabe des Spruches oder Zeichens (wenn die Anfrage innerhalb eines Jahres nach dem Ausspruche geschieht), wieder zurück gegeben.

Im Namen der vierten Classe obengenannten Institutes

*Jacob de Vos*, Secretär.

---

## F e u i l l e t o n.

*Donizetti* ist zum Mitglied der Academie der schönen Künste in Paris ernannt worden.

---

Die bekannten kleinen Virtuosinnen Schwestern *Milanollo* haben in Darmstadt denselben Enthusiasmus erregt, wie früher in Frankfurt am Main, wo sie *zwölf* Concerte gaben.

---

Redacteur: *M. Hauptmann.*

---

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien

## und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom* 7. *bis* 13. *Februar d. J.*

*Adam, A.*, Mélange sur des jolis motifs de Carafa p. le Pfte. Bonn, Simrock. 2 Fr. 50 Cet.

*Bach, N. G.*, Divertiss. p. Pfte à 6 mains. Op. 10. Ebd. 2 Fr. 50 Cet.

*Baermann, H.*, Andante et Var. p. le Clar. av. Orch. Op. 37. München, Falter et Sohn. 2 Fl. 6 Kr.

*Berlioz, H.*, Die Kunst d. Instrumentirung. Aus d. Französischen übersetzt von J. A. Leibrock. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 15 Ngr.

*Beyer, F.*, Fant. Ver. et Rond. sur I Puritani p. le Pfte. Op. 56. No. 1—3. Bonn, Simrock. à 2 Fr. 50 Cnt.

*Bode, L.*, Requiem f. 4 Singst. u. Orch. Op. 10. München, Falter u. Sohn. 3 Fl. 18 Kr.

*Burgmüller, F.*, 2 Mélodies ver. p. le Pfte. Op. 18. No. 1. 2. Bonn, Simrock. à 1 Fr.

*Czerny, C.*, Fant. brill. sur des mot. de Mozart p. le Pfte. Op. 678. Ebend. 4 Fr.

— Etudes p. la Jeunesse. 25 Prélud. dans les tons les plus usités très faciles p. le Pfte. Op. 694. Ebend. 2 Fr.

— 60 nouv. Prélud. dans les tons les plus usités p. le Pfte. Op. 696. Ebend. 3 Fr.

— Nothwend. u. tägl. Uebungen od. Samml. d. am häuf. vork. Tonl. u. Pass. in allen Dur- u. Moll-Tonarten. Ebend. 2 Fr. 50 Cnt.

*Drobisch, C. L.*, Messe in E dur f. 4 Singst. m. Orch. Op. 17. München, Falter u. Sohn. 10 Fl. 48 Kr.

— Ouverture in F moll f. gr. Orch. Op. 38. Stuttgart, Allgemeine Musikhandlung. 4 Fl. 12 Kr.

*Engelmann*, Fastelerman-Marsch f. Gesang u. Pfte od. Guit. Cöln, Dunst. 4 Sgr.

*Haas, A.*, Schwäb. Lieder f. d. Pfte. Stuttgart, Allgem. Musikh. 36 Kr.

*Hetsch, L.*, 3 kleine latein. Messen f. Sopr., Tenor u. Bass u. Orgel. No. 1. 2. München, Falter u. Sohn. à 1 Fl. 30 Kr.

*Hiller, F.*, 6 Gesänge f. Sopr., 2 Ten. u. 2 Basst. Op. 25. Bonn, Simrock. 8 Fr. Die Männerquartettst. 4 Fr.

*Horsley, C. E.*, Sonata for the Pfte and Violin. Op. 3. Leipzig, Kistner. 1 Thlr. 15 Ngr.

*Ladurner, J. A.*, Tantum ergo, ein 4stimm. Kirchengesang m. Pfte. München, Falter u. Sohn. 30 Kr.

*Leduc, A.*, 2e Fant. brill. p. Pfte à 4 mains sur Pirate. Op. 62. Bonn, Simrock. 2 Fr.

*Leduc, A.*, Vif et léger. Rond. brill. p. le Pfte. Op. 71. Bonn, Simrock. 1 Fr. 50 Cnt.

*Levasseur, L.*, 42 Etudes progress. p. le Pfte. Op. 60. Liv. 1. 2. Ebendaselbst. à 3 Fr. 50 Cnt.

*Lindpaintner, P.*, Missa solemnis in C moll f. 4 Solo- u. Chorst. m. Orch. Op. 110 in Part. Stuttgart, Allgem. Musikh. 10 Fl. 48 Kr.

*Louis, N.*, Var. conc. p. Pfte et Violon sur le Muletier du Vésuve, Chanson napol. de L. Gravieni. Op. 74. Bonn, Simrock. 4 Fr. 50 Cnt.

— Fant. ital. p. Pfte et Violon sur des mot. de Mercadante. Op. 116. Ebend. 4 Fr.

*Lully, J. B.*, *Hasse, J. A.*, et *J. C. Fischer*, 3 Favoritmenuetten von 1646. 1750 u. 1778 f. d. Pfte. Dresden, Meser. 7½ Ngr.

*M. H.*, Amalien-Polka f. d. Pfte. Op. 8. München, Falter u. S. 18 Kr.

— Polka Guirlande f. d. Pfte. Op. 9. Ebend. 36 Kr.

— Quadrillen f. d. Pfte. Op. 10. Ebend. 36 Kr.

— Steyerische Ländler f. Schlagzither, Violine o. Guit. od. 2 Viol. u. Guit. Op. 11. Ebend. 36 Kr.

— Die Nachtfalter. Walzer f. d. Pfte. Op. 12. Ebend. 54 Kr.

*Meister, K. S.*, Singwäldlein d. Kleinen. Zweistimmige Liedersätze f. Kinder. Op. 2. Lief. 1. Bonn, Simrock. 1 Fr. 50 Cnt.

*Osborne, G. A.*, Rond. valse sur Polichinelle p. le Pfte. Op. 34. Ebendaselbst. 2 Fr.

*P., K. B. v.*, Dämmerungs-Gedanken. Walzer f. d. Pfte. München, Falter u. Sohn. 54 Kr.

— Lock- u. Philomelen-Polka f. d. Pfte. Op. 2. Ebend. 18 Kr

— Neujahrsklänge. Walzer u. Mazurka f. d. Pfte. Op. 3. Ebd. 54 Kr.

*Ravina, H.*, Rondino élégant p. le Pfte. Op. 4. Bonn, Simrock. 2 Fr. 25 Cnt.

— Fantaisie de Salon sur deux mot. napolit. p. le Pfte. Op. 5. Ebendaselbst. 2 Fr. 50 Cnt.

*Reissiger, C. G.*, Lieder u. Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. No. 20. Liebesgarten. No. 21. Lenzesecht. No. 22. Liebe überall. No. 23. Die letzte Rose. No. 24. Abendglocken. No. 25. Das Schlüsselloch im Herzen. Dresden, Meser. à 4—7½ Ngr.

*Rosellen, Lemoine etc.*, Les fleurs. Nouvel Album des jeunes Pianistes. Rondolettos, Airs variés, Divertissements, Impromptus, Airs de Ballet. Bonn, Simrock. 15 Fr.

— Les mêmes separées en 24 parties. Ebend. à 1 Fr.

*Rosellen, H.*, Souvenirs du Ballet: La Jolie fille de Gand p. le Pfte. Op. 45. No. 1. 2. Ebend. à 2 Fr. 25 Cnt.
— Fant. av. Var. brill. sur le Code noir p. le Pfte. Op. 47. Ebendaselbst. 2 Fr. 50 Cnt.
— Les Plaisirs de la Jeunesse. Choix de Morceaux fac. et doigtées p. le Pfte. No. 1. 2. 3. Ebend. à 2 Fr. 50 Cnt.
*Schumann, R.*, 3 Quartette f. 2 Violinen, Bratsche u. Bass. Op. 41. No. 1—3. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. à 1 Thlr. 20 Ngr.
*Schwencke, Ch.*, 3 Rondinos sur des thèmes fav. de Rossini p. le Pfte. Op. 22. No. 1. 2. 3. Bonn, Simrock. à 2 Fr.
— 3 Rondinos p. le Pfte à 4 mains. Op. 44. No. 1—3. Ebend. à 2 Fr.
— Fant. brill. sur la Valse Philomele de Strauss p. le Pfte à 4 mains. Op. 51. Ebend. 3 Fr.
*Seidel, J. J.*, Die Orgel u. ihr Bau. Mit Notenbeispielen u. 9 Figurentafeln. Breslau, Leuckart. broch. 1 Thlr.
*Spohr, L.*, Der 128e Psalm f. 4 Solo- u. 4 Chorst. m. Orgel od. Pfte. Op. 122. (Cl.-A. 3 Fr.) Bonn, Simrock. 2 Fr. 65 Cnt.
*Staudigl, J.*, 6 Lieder f. 1 Bass- od. Baritonst. m. Pfte. Op. 20. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. 2 Fl. 6 Kr.
*Stuntz, J. H.*, Deutscher Bardengesang. Festgedicht z. Eröffn. d. Walhalla f. 4stimm. Männerchor m. 5 Tromp., 4 Hörner, Posaunen, Ophykleide u. Bombardon. München, Falter u. Sohn. 1 Fl. 30 Kr.
— Die Burgfrau. Festgesang f. 4stimmigen Männerchor m. 5 Hörnern, 1 Basposaune u. Ophykleide. Ebend. 45 Kr.
— Chorgesang zur Grundsteinlegung der Befreiungshalle f. 4stimmigen Männerchor die Singstimmen. Ebend. 27 Kr.
— Abends. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 36 Kr.
*Unverricht, A.*, Sylphiden-Polka f. Piano. Breslau, Grosser. 5 Sgr.
*Wodnicki, Th.*, Galop furioso p. le Pfte. Op. 2. Ebend. 15 Sgr.
*Wertheimer, F.* Quadrille de Lucia di Lammermoor p. le Pfte. München, Falter et Sohn. 36 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch **Breitkopf & Härtel** in Leipzig zu beziehen.

---

# Ankündigungen.



---

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten Februar. № 8. 1843.

**Inhalt:** Friedrich Rochlitz (Fortsetzung). — *Recension.* — *Nachrichten:* Aus Breslau. Aus Lemberg. — Entgegnung. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

## *Friedrich Rochlitz.*

(Fortsetzung.)

Meine übrigen musikalischen Vorahnungen und Genüsse waren ärmlich genug; wie alle meine Lebensverhältnisse. Als Kind setzte ich mich stundenlang still vor die Thür zweier Studenten, die in demselben Stock neben uns wohnten, um zuzuhören, wenn sie Clavier spielten oder sangen. Etwas später ging ich in alle Kirchen, wo Sonn- und Festtags Musik ertönte; auch in Sonnabends-Vespern, wo von den Thomanern Motetten ausgeführt wurden. Gegen das Thomaner-Chor — damals noch in weite, schwarze Mäntel gehüllt, wie sonst Niemand, ausser bei Beerdigungen, und überdies, wie Geistliche, mit Stutzperücken verziert — hegte ich überhaupt eine wahre Ehrerbietung; und wenn dies Chor, wöchentlich dreimal, seine Umgänge durch die Strassen hielt und die Choräle vierstimmig sang, verfehlte ich nicht leicht die Stunde, sondern zog ihm nach, aufmerkend und mit grossem Wohlgefallen. Von dem, was aus dieser reinen Harmonie in mir haften blieb, machte ich dann die Melodieen secundirend Gebrauch bei den Gesängen der Mutter und bei den Hausandachten der ganzen Familie; welche letztere täglich am Abend, und noch feierlicher des Sonn- und Festtags nach dem Mittagsmahl, gehalten wurden. Auch aus jener andern, der Figural-Musik, behielt ich melodische Fragmente und sang sie bei meinen Spielen um die arbeitende Mutter her hundertmal durch. Diese hatte im Stillen ihr Gefallen daran; es gab ihr sogar ein bequemes und fast immer ausreichendes pädagogisches Hilfsmittel an die Hand in Fällen, wo sonst oftmals schwer zu helfen ist: wenn nämlich über lebhafte Knaben von etwa sechs bis acht Jahren, weil sie nicht wissen, was im Moment mit sich und ihrem Thätigkeitstrieb anfangen, eine unmuthige Verdrossenheit oder eine wirrige, zänkische Laune kömmt. Trat dergleichen bei mir ein — und das geschah nicht selten — so klopfte die Mutter mit der Schere auf den Tisch und rief: „Du! du!" weiter nichts; und wenn ich dann stutzte, so begann sie ohne alles Erörtern oder Aufheben: Höre, Fritz! wie klang am Sonnabende das: „Ich freue mich im Herrn und bin fröhlich?" (oder was ich sonst aufgeschnappt hatte —) Du wusstest's ja! wie klang's? Da war nun nicht zu widerstehen: das behaltene Fragment ward angestimmt, andere folgten, Unmuth und üble Laune waren verflogen.

Nun hob aber ein wichtiges Ereigniss mich beträchtlich höher auf meiner musikalischen ABC-Bank. Ich war im neunten Jahre. Jene Studenten hatten ihren academischen Cursus vollendet. Sie waren im Begriff, die Universität zu verlassen, und wollten das elende Hackbret ihres Claviers nicht mit sich nehmen. Sie boten es meinen Aeltern zum Kauf an. Es war für diese eben sehr bedrängte Zeit: aber die gute Mutter schaffte Rath von den Sparpfennigen für ihre künstliche Klöppelarbeit: das Instrument blieb da; es kam in meine Gewalt. Mein Glück, meine Wonne; ich wüsste nicht, wie ich's anfinge, sie zu beschreiben.

Meine ersten Uebung auf dem geliebten Instrumente war, dass ich mir die Töne der kirchlichen und dann auch der andern Melodieen, die ich in mir trug, aufsuchte. Es machte mir unglaubliches Vergnügen, nach und nach dahin zu kommen, dass ich solch eine Melodie ohne Stocken in ihrem Zusammenhange und Flusse nun auch spielen konnte. Allmälig fand sich dann etwas von Harmonie dazu; und nun war der Genuss vollkommen. Es hatte dies selbst auf meinen sittlichen Zustand guten Einfluss; besonders fülleten solche Uebungen und die vielfältigen Wiederholungen des Eingeübten, deren ich nicht satt ward, meine leeren Stunden trefflich aus, und mit der Leerheit und Langweile schwanden dem kleinen Menschen, als wär' er ein grosser, Unmuth, Verdruss, Grillerei, Zanksucht und all' das Unholde, Quälerische für ihn selbst und Andere, das von ihnen abstammt. — Nach und nach ohne die geringste Anweisung, brachte ich es dahin, auf meinem kostbaren Claviere (es war mit einem Thaler und achtzehn Groschen bezahlt worden) die Lieder der Mutter und der ganzen Familie begleiten zu können; und ich wüsste auch hier nicht, wie ich's angriffe, zu schildern, mit welcher Freude und Liebe ich dies that. — Seegen der Armuth und der Beschränkung auf das Wenigste, aber das Rechte!

Endlich machte die treue Mutter nicht ohne Opfer es möglich, dass ich (gegen Ende meines neunten Lebensjahres) sogar Unterricht im Cavierspiel und Gesang erhielt. — Der guten Musiklehrer gab es damals nur wenige in Leipzig, und einen von diesen zu entschädigen, reichte die Casse durchaus nicht hin. So wendete man sich an einen erwachsenen Thomaner, der

fürlieb nahm und mir wöchentlich zwei Unterrichtsstunden gab. Als wohlgeübter Chorsänger war dieser mein Meister vorzüglich ton- und tactfest; darüber hielt er nun auch vor Allem bei mir; und wie wenig dies war, so war es doch ein Nothwendiges und eben für mich damals vielleicht das Nothwendigste. Von einem methodischen Verfahren wusste er übrigens gar nichts; und Alles, was er nicht wusste, suchte er durch einen gewaltigen Eifer zu ersetzen. Was wir Beide von und mit einander wollten, gelang wirklich, so weit es überhaupt, gleichsam sprungweise und auf holperigem Wege, gelingen konnte. Anders, als mechanisch, wurde ich aber von ihm gefördert durch Etwas, was wir Beide nicht von und mit einander wollten. Ich wagte, mit ihm in den Sonnabends-Vespern das Orgelchor zu betreten und allgemach von weitem mit in die Stimmbücher des Soprans der Motetten zu blicken; endlich diese mitzusingen. So wurde ich diesen geschickten Knaben bekannt. Sie ermunterten mich und räumten mir ein Plätzchen unter sich ein; was ich mit Dankbarkeit und Stolz empfand. Und da ich, wenigstens in den leichtern und gangbarern ihrer Gesangstücke gut mit fortkam: so erwählten sie mich zu einem ihrer Gehilfen beim Neujahrsingen. Ich, von der Geburt an nur an Stubenluft gewöhnt, erfror zwar fast dabei, war aber doch überaus glücklich. Ueberdies trug es mir jeden Abend — wir sangen von nach vier bis gegen zehn Uhr — vier Groschen ein! und dies drei volle Wochen lang! Diese Gelder wurden gesammlet und von den Aeltern zu meinen Bedürfnissen verwandt — was wieder neue Freuden herbeiführte: Freude des Besitzes aus eigenem Erwerb, Freude des mir zugestandenen Rechts, bei der Wahl der Gegenstände solchen Besitzes eine geltende Stimme zu bekommen: beides, erste Ahnungen selbständigen Daseins.

Dies zusammengenommen, führte mich allmälig einem neuen Abschnitte meines Lebens in Hinsicht auf Musik, doch bei weitem nicht auf diese allein, entgegen.

## II.

### *Reifere Knabenzeit und frühe Jugend.*

Die verständigen und christlichfrommen Aeltern, gewohnt, Alles und Jedes als von höherer Fügung stammend zu betrachten, hatten eben darum mich in alle dem, was hier angeführt worden (doch keineswegs in diesem allein), dem Zuge meiner innern Natur überlassen. Sie hielten dies überhaupt für Pflicht, glaubten aber diese Pflicht sich hier noch näher gelegt aus besondern Ursachen: sie fanden in meinen sich von selbst hervordrängenden Eigenheiten Fingerzeige und von liebevoller Obmacht vorbereitete Hilfs- und Erleichterungsmittel zu dem, was aus mir und mit mir im ganzen Leben werden sollte, und zwar in einem Leben, das ihnen gewissermaassen schon seit der Stunde meiner Geburt bekannt zu sein und nicht weiter in Zweifel zu ziehen schien. Es verhielt sich hiermit folgendermaassen.

Ueber Sachsen, als es vom siebenjährigen Kriege noch erschöpft war, hatte eine fast dreijährige grosse Theuerung unsäglichen Jammer verbreitet. Eben als diese aufs Höchste gestiegen, hatte die Mutter mich empfangen; in Kummer, Sorgen und Mangel mich im Schoosse getragen; in Kummer, Sorgen und Mangel sollte ich nun das Licht erblicken. Die Stunde kam. Die schon vorher geschwächte Mutter hoffte kaum, sie zu überleben. Sie empfahl sich Gott und bat nur, habe er ihr Ende beschlossen, zuvor noch durch den Anblick eines gesunden Kindes erquickt zu werden. Der gebeugte, kränkelnde Vater, unvermögend sich selbst zu ermuthigen, konnte ihr den Muth nicht stärken. Es zeigten sich bedenkliche Umstände die Hebamme verlangte den Beistand eines Geburtshelfers. Das war damals, besonders bei armen Leuten, ein sehr gefürchteter Beistand, den man nur in grosser Gefahr herbeirief. Der Arzt musste künstliche Hilfsmittel anwenden, wodurch die Furcht nur gesteigert wurde. Der Vater konnte sich nicht mehr fassen: der Arzt musste ihn entfernen. Aber nach kaum einer Viertelstunde trat der Vater wieder herein: ein ganz anderer Mann. Festen Schritts ging er zum Fuss des Bettes, festen Muths erhob er die Stimme mit den Worten: Sei getrost, liebes Weib! Du wirst nicht sterben. Das Kind auch nicht. Ich *weiss* es. Ich weiss es so gewiss, als dass ich selbst lebe. — Und nach einigen Minuten hört man den ersten Schrei des Neugebornen. Ich war ganz unverletzt: zwar klein von Gestalt, aber vollkommen gesund, munter und auch wohlgebildet. Die Hebamme legt mich dem Vater in die Arme. Er empfängt mich ruhig und sagt leise, wie an mich gerichtet: „Ich werde nicht sterben, sondern leben, *dass ich den Namen des Herrn verkündige.*" In den letzten dieser biblischen Worte fand der gute Vater eine Hindeutung — oder wie soll ich's nennen? — auf meinen künftigen Lebensberuf: ein evangelischer Prediger sollte ich werden. Er hatte in jenen Minuten einsamer Trostlosigkeit mit Eins diese Worte in seinem Innern, als würden sie ihm von aussen zugerufen, vernommen; und jene Deutung hatte sich ihm eben so entschieden dargestellt. Da blieb sie nun auch unverrückbar in ihm; er wusste die Mutter ebenfalls dafür zu gewinnen; es kam fortan kein andrer Gedanke über meine Bestimmung in ihnen Beiden auf. Nun, da ich zum Knaben erwuchs, der immer rege Trieb, durch Lesen mich zu unterrichten, Gelesenes vielfältig und mit Lust zu besprechen, nachdem das Schreiben mir geläufig worden, ganze Hefte mir aus Büchern zu copiren u. dgl.: mussten sie das nicht als höhere Vorkehrung, jene meine Bestimmung zu erreichen, betrachten? Gleichwohl sahen sie sich gänzlich ausser Stande, die Kosten aufzubringen, die eine Erziehung für die Wissenschaften erforderte: so dachten sie auf ein Institut, wo es dieser Kosten nicht bedürfte. Ein anderes, als das örtliche, das Alumneum der Thomasschule, kannten sie nicht. Hier aber aufgenommen zu werden, war unerlässlich, neben den Fähigkeiten für wissenschaftliche Ausbildung, Talent und Geschick für Musik und besonders eine gute Singstimme zu besitzen. Jetzt drängte sich nun eben dies an mir hervor: konnten sie anders, als es für ein huldvoll gesendetes Hilfs- und Erleichterungsmittel für all' meine Zukunft anerkennen? Allgemach fing ich nun wohl an, die Gedanken der Aeltern über diese meine Zukunft zu bemerken: kann aber nicht sagen, dass mir

davon Etwas zu Herzen gegangen, Etwas lebendig in mir geworden wäre, ausser, dass ich vielleicht ein Thomaner worden und dann alle Tage mich satt singen könnte.

(Fortsetzung folgt.)

---

## Recension.

*Fr. Kücken:* Vier Lieder für vierstimmigen Männerchor. Op. 36. Heft II. Partitur und Stimmen. Berlin, in der Schlesinger'schen Buch- und Musikalienhandlung. Preis 1½ Thlr.

Wieder neuer Liederstoff für die muntern Söhne des Gesanges! Sind die hier gebotenen Gesänge auch nicht eben von höchster Bedeutung und nicht von gleichem Werthe, so hat doch jeder derselben nach Form und Inhalt etwas Eigenthümliches. — Die Wahl der Gedichte für den Männergesang ist nicht leicht, und doch von so grossem Einfluss auf die Composition und auf die Verbreitung der Gesänge! — So hat es immer etwas Störendes, wenn der Chor *Persönliches*, *Individuelles* zu singen hat, wie z. B. in dem ersten Gesange dieser Sammlung, wo *Alle* singen: „Nur in ein kleines Gässchen schleich' ich mich ganz allein" u. s. w. Auch sollte der Sinn des Ganzen doch wo möglich immer eine gewisse Gemeinsamkeit, eine auf alle bezügliche und angemessene Situation ausdrücken. Wie kann sich aber eine Sängerschaar für eine Situation erwärmen und interessiren, wie sie das dritte Lied des vorliegenden Werkes in folgenden Worten bedingt und ausspricht:

O wär' ich in der Wüste, die
|: So braun und dürr, :|
Zum Paradiese würde sie,
|: Wär'st Du bei mir! :|

Zwar ist diese Dichtung nach R. Burn's, und noch dazu von dem bewunderten *Freiligrath* übersetzt; aber zu einem Männerchor haben sie gewiss Beide nicht bestimmt, und dazu wird sie sich auch nun und nimmermehr eignen. Herr Kücken ist in der Regel so umsichtig und glücklich in der Wahl seines Liederstoffes, dass man eben bei ihm die Sache etwas genauer nehmen muss, und übrigens schien dem Referenten diese Bemerkung auch für manche Andere nicht ganz überflüssig. Es fehlt wahrlich nicht an gehaltvollen, zur Composition anregenden Dichtungen! Einen Beweis dafür liefert der von C. Gollmick herausgegebene „*Sänger-Saal*," eine Sammlung von Gedichten für Composition, für welche sich noch leicht Stoff zu einem zweiten und dritten Bändchen finden liesse. —

Doch nun zu einer kurzen Besprechung der vorliegenden Sammlung.

No. 1. „Die jungen Musikanten"; voll Frische und Munterkeit; nicht eben gedankenneu, aber zweckmässig, mit heiterem, belebtem Refrain. In der Mitte tritt eine anmuthige Serenade von Solostimmen vortheilhaft hervor, worauf der Chor den ersten Gedanken wieder aufnimmt, und mit einer lebhaft gesteigerten Stretta das Ganze schliesst. — Bei der wohlthuenden Ungezwungenheit, in welcher das heitere Stück sich bewegt, sind uns einige herbe Stimmführungen, wie sie z. B. im zehnten und eilften Tacte vorkommen, desto mehr aufgefallen. Auch kann es nicht gebilligt werden, wenn, wie es hier mehrmals der Fall ist, der zweite Bass den ersten überschreitet, wie z. B. im zwölften und zwanzigsten Tacte, was so leicht zu vermeiden war.

No. 2. „Rheinisches Trinklied," Gedicht von Tenner, in hebendem und belebendem Rhythmus geschrieben, mit einigen kräftig wirkenden, wenn auch nicht eben neuen Harmonieen ausgestattet. Die drei untern Stimmen begleiten blos: für das Wortverständniss allerdings vortheilhaft; indess hätten sich doch ungesucht mehrere Stellen dargeboten, wo auch die anderen Stimmen selbständig erscheinen konnten; — die Wiedervereinigung wirkt dann um so schöner. Wir erinnern nur an die Stelle: „Der herrliche Strom, Der herrliche Wein," die der Componist wiederholen lässt, ohne in Melodie, Harmonie oder successivem Stimmeneintreten irgend eine Veränderung anzuwenden. Herr Kücken hat dies Lied im ¾-Tact geschrieben; es dürfte aber, nach unserer Ueberzeugung, schon für das Auge, passender und richtiger mit ⁶⁄₈ zu bezeichnen sein. — Die Dichtung preist, und das mit Recht, den Rhein und seine Gaben und Vorzüge; es ist nur zu wünschen, dass eine zweifelhafte Stelle, wo es von den Rheinbewohnern heisst:

So treu und redlich,
So gross und klein, (sic!)

die rechte Auslegung finde!

No. 3. Gedicht nach R. Burn's, von *Freiligrath*. Es scheint wirklich, als habe das, was oben von diesem Gedicht gesagt wurde, sich an dem Componisten selbst bewährt. Das Fremdartige und Unerfreuliche der Situation, wie die ungünstige Cadenzirung der Verszeilen, die unmusikalischen Accente, Alles hinderte den wackern Componisten, etwas Characteristisches, Lebendiges daraus zu bilden. So bekam das Lied denn jenes Allgemeine, Unbestimmte; ja es liesse sich dem Ganzen mit Leichtigkeit und grösserer Wirkung, eine dem Sinne nach ganz verschiedene Dichtung unterlegen, wobei denn auch mancher störende Accent vermieden werden könnte; denn bei einem so tüchtigen und bewährten Sänger, wie Herr Kücken vielfach sich gezeigt hat, begegnet man ungern einer Accentuirung, wie sie diese Stelle zeigt:




No. 4. „Fliege, Schifflein!" — Ein sehr anmuthiges Lied, so eine Zwischengattung von Serenade und Barcarole, für eine Solostimme mit Chor. — In dieser Form zeigt sich das Individuelle, welches die Dichtung bedingt, schon viel vortheilhafter. Es weht ein frischer,

lieblicher Hauch durch das Ganze; Grazie und geläuterter Geschmack bezeichnen es noch besonders. Von einer guten, biegsamen Tenorstimme vorgetragen (wir dachten unwillkürlich an Mantius), mit discreter Begleitung des Chores und genauer Beachtung der Schattirung, muss und wird es eine höchst freundliche Wirkung machen. — Zuweilen scheint es dem Componisten nicht ganz leicht geworden zu sein, bei so naher Stimmlage die Oberstimme so consequent von der Begleitung abzusondern; man könnte vielleicht auch sagen: er habe sich dies einige Male zu leicht gemacht; und will der Solist die ihm aufgetragene Stelle im dreizehnten und vierzehnten Tacte singen, wie sie ist — so fällt er in die Scylla der *gleichen Fortschreitung* mit dem zweiten Tenor; nimmt er aber die angebotene Variante an, so kommt er in die Charybdis der *Quintenfolge* mit derselben Stimme; — er gehe daher nach der Unterterz *es*, und er ist gerettet! —

Herr Kücken hat dem ungenannten Dichter dieses hübschen Liedes, als musikalische Licenz, noch etwas angedichtet; zwar nur eine Sylbe, aber zu löblichem Zweck. Er lässt nämlich, ehe das eigentliche Lied beginnt, den Chor in einer Fermate das Wort: „Horch!" — aussprechen. Der *Gedanke* ist nicht übel: Liebchen und sonstige Zuhörer werden dadurch auf die nahende Sänger-Barke aufmerksam gemacht; nur hätte der Künstler ein Wort wählen sollen, dankbarer und euphonischer, als das für den Gesang *unmögliche*: „*Horch!*" — Wir schlagen daher, als Amendement, vor: „Wohlan!" — Und nun *wohlan!* ihr muntern Söhne des Gesanges! Prüfet und singet Alles! Das Gute behaltet! — Wer übrigens das Talent des Herrn Kücken so hochschätzt und seine schönen Lieder so verbreiten half, wie der Verfasser dieser kurzen Kritik, der durfte auch Einiges nachweisen, was er anders wünschte. — *Al.*

## Nachrichten.

*Aus Breslau.* Januar. Obgleich seit dem Herbste v. J. eine Reihe von Virtuosen uns besucht und mit Concerten oder vielmehr Soiréen ihr Heil versucht haben, so hat doch kein Einziger günstiges Geschick gehabt. Vielleicht hat die Erwartung *Liszt's* dazu beigetragen, der sich für Ende Januars angemeldet hat. Zunächst ist von vier Clavierspielern zu berichten. Den Anfang machte *Anna Fiebig* aus Hamburg, ein noch sehr junges Mädchen von hübschem Talente, das jedoch reiferer Entwickelung noch entgegensieht. Aus Warschau kam Herr *Wodnicky*, ein Virtuos im ganz modernen Geschmack, einigermassen mit *Dreyschock* zu vergleichen, der nur eigene im Style *Thalberg's* abgefasste Compositionen spielte. Ihm fehlt noch künstlerische Ruhe, Maass und Beschränkung der Kraft, deren Entfesselung sonst nur dem Uneingeweihten imponirt, und Verwendung seiner sehr grossen Fertigkeit auf höhere Zwecke. Herr *Blassmann* aus Dresden, ein Schüler des trefflichen *Krägen*, spielte in einem Concerte des deutschen Vereins mit Beifall und solidem Vortrage. Gegenwärtig ist *Rubinstein*, der bereits gerechten Ruhm geniesst, hier, und wird *Liszt's* Erscheinung würdig vorbereiten. Zwei Violinspieler traten gleichfalls auf: Herr *v. Schramm* aus Frankfurt a. M. mit nicht sonderlichem Glück, und der Marchese *Prospero di Manara*, ein Schüler *Paganini's*, der sich in allerhand Sonderbarkeiten seiner Kunst erging, ohne damit zugleich tieferes Kunststudium zu verbinden. Beider Concerte waren leer. — Die hiesige Kunstwelt hat einen grossen Verlust durch den Tod des königl. Musikdirectors *J. F. Wolf* erlitten, der, ein Mann von 40 Jahren in vollster Kraft, an einer Gehirnentzündung starb. In seinem Amte als Domorganist, wie als Musiklehrer an der Universität wirkte er segensreich; besonders aber bewährte sein Eifer für die höchsten Kunstinteressen sich in seiner Direction der Concerte des Künstlervereins, die bereits das Ansehn eines Conservatoriums für die classische Kunst errungen hatten. Das Institut wird zwar zunächst seinen Fortgang haben, — an *Wolf's* Stelle ist der tüchtige Cantor *Kahl* als Dirigent gewählt worden, — aber alle Mitwirkende fühlen doch die grosse Einbusse eines Mannes, der von reiner Begeisterung glühte, und damit gründliche Einsicht in das Wesen der Sache verband. — Musikdirector *Mosewius* veranstaltete eine schöne, sorgfältig vorbereitete Aufführung des hier lange nicht gehörten *Händel*'schen „Judas Maccabäus," der Besuch entsprach jedoch nicht in dem Maasse den Erwartungen, die man zu hegen berechtigt war, ein Umstand, der freilich nur wieder bewährt, wie sehr das Interesse an den flüchtigen Tagesneuigkeiten das an dem historisch Bedeutenden, das nie veraltet, überwiegt. — Im Theater kamen *Meyerbeer's* „Hugenotten" mit glänzender Ausstattung an die Reihe. Achtmal haben sie bereits das Haus gefüllt, und werden in der That anerkennungswerth gegeben. Dem. *Spatzer*, der Liebling des Publicums und mit Recht ihres Fleisses und schöner Stimme wegen gefeiert, und ein neuer Baritonist Herr *Hirsch*, der ein trefflicher Ersatz für den abgegangenen Herrn *Wrede* ist, zeichnen sich besonders aus. Nur mit einer Anfängerin Dem. *Wild* aus Wien will es der Direction nicht glücken, welche den Missgriff gethan hatte, ihr die schwierige Partei der Königin als erstes Debüt zuzuweisen. Damit aber ist, was von Opernneuigkeiten zu melden wäre, ziemlich erschöpft. *Donizetti's* Regimentstochter hat, obendrein bei mangelhafter Darstellung, nicht gefallen. Der hiesige Kapellmeister *Seidelmann* hat eine neue Oper: „Kenilworth" componirt, deren Aufführung erwartet wird. Das Opernpersonal soll eine wesentliche Verstärkung durch das Engagement der Dem. *Hedwig Schultze* aus Berlin, die erwartet wird, erfahren, wodurch denn freilich das Repertoir an Mannichfaltigkeit gewinnen kann.

*Lemberg.* Am Ende vorigen Jahres wurde uns der seltene und unerwartete Genuss, *Mendelssohn's* herrliches Oratorium, den „Paulus," aufgeführt zu hören. — Eine wahre Erholung von dem ewigen Einerlei der immer wiederkehrenden neuern italienischen Opern, mit welchen uns die hiesige Theaterdirection so reichlich segnet. — Der galizische Musikverein, der schon durch

manche Production an den Tag gelegt, welche schöne Richtung er verfolge, und wie er sich die Förderung ächten Kunstsinnes angelegen sein lasse, — ein Verein von meistens Dilettanten, von denen viele jedoch schon auf hoher Stufe stehen, — hatte sich die Aufgabe gestellt, jenes grosse Werk auszuführen, und hat sie glücklich gelöst. — Der Advocat Dr. *Piątkowski*, derzeitiger Director des Vereins, ein Mann durchaus musikalisch und ein treuer Anhänger und Förderer der wahren Kunst, hat das Verdienst, durch Aufbietung aller möglichen Kräfte allen Freunden der Kunst eine Freude bereitet zu haben, für die sie ihm innigen Dank schuldig sind. Möge er fortfahren, durch solche Productionen gegen die Verflachung des musikalischen Sinnes zu kämpfen, die hier leider stark überhand genommen hat. Sollte er auch nicht die verdiente allgemeine Anerkennung finden, so ist ihm gewiss das eigene Gefühl und der warme Dank der Kunstverehrer eine hinreichende Belohnung für die redlichen Bemühungen in seinem Ehrenamte. — Ueber 300 Personen wirkten bei der Aufführung mit, die am 22. December bei gedrängt vollem Hause im gräflich *Skarbek*'schen Theater Statt fand. Im Allgemeinen ging es vortrefflich; die Solopartieen wurden von den Damen Fräul. *v. Ambros*, *Bilinska*, *Caspari*, *Gottlich* (wenn wir nicht irren, Zöglingen des Vereins) und von den Opernsängern *Hofmann*, *Steiner* und *Pécz* trefflich gesungen. Tenorist *Steiner* ist im Recitativ wirklich meisterlich; aus jedem Ton spricht ein gründliches Studium, welches eine etwas belegte Stimme gern übersehen lässt. *Pécz*, ein Anfänger, sang besonders die Cavatine, No. 40, „Bleib getreu" mit vielem Gefühl und einer Stimme, die zu nicht geringen Hoffnungen berechtigt. Unter den Chören gingen besonders gut No. 5, 11, 22, 23, 35, 38. — Um diese hat sich Herr *Ruff*, der Director und Leiter derselben und selbst ein vortrefflicher, ausgebildeter Sänger, grosses Verdienst erworben. Ueberhaupt halfen er und Herr *Ernesti*, der die Harmonie leitete, wesentlich zum Gelingen des Ganzen, welchem Dr. *Piątkowski* durch meisterliches Arrangement und treffliche Direction Leben und Bewegung gab. — Leid thut es uns, dass so mancher schöne Chor im zweiten Theil weggeblieben ist; aus welchen Gründen, wissen wir nicht. Die Meisten, deren Aeusserungen wir bis jetzt über diese Production vernommen und die den Paulus zum erstenmal gehört, auch von den weggelassenen Stellen nichts gewusst haben, wären gern noch eine Stunde geblieben. Sollte man vielleicht doch eine Abspannung beim hiesigen kunstsinnigen Publicum gefürchtet haben?

Recht sehr wäre zu wünschen, dass sich Productionen solcher grössern Werke unserer Meister öfter wiederholen möchten, dass der Musikverein, der sich vieles Verdienst um die Jugend erwirbt und dadurch nachhaltig auf den Geschmack eines spätern Geschlechts wirkt, auch seine Bemühungen, das jetzige Publicum von seiner falschen Richtung abzuleiten, nicht aus den Augen lasse.

Im vergangenen Semester hörten wir bei den „öffentlichen Uebungen" des Musikvereins unter andern: die nächtliche Heerschau von *Titl* zweimal, Ouverture zu „der Paria" von *Lindpaintner*, zwei Ouverturen von *C. G. Reissiger*, Ouverture zu Klänge aus Osten von *H. Marschner*, Ouverture aus Hans Heiling, die Cmoll-, eroica- und Sinfonie pastorale von *Beethoven* u. s. w., — welche meistens gut ausgeführt wurden. Nur zuweilen wollte uns dünken, als sei die Direction nicht strenge genug; freilich unter Umständen kein leichtes Amt! — Auch unser als trefflicher Componist und Virtuos bekannte Herr *J. C. Kessler* entzückte uns einigemale durch sein vollkommenes Spiel, das uns stets an *Hummel* erinnert und die Seele in schöne Träumereien wiegt oder ihr einen mächtigen Aufschwung gibt. Könnten wir ihn doch öfter hören! —

Zum Schlusse noch eine Skizze von der hiesigen Oper während des letzten Halbjahrs. Der Glanzpunct derselben war die Zeit, wo *Wild* aus Wien in unserer Mitte weilte und mit seiner noch immer ergibigen Stimme und seinem trefflichen Spiel eine Woche lang Triumphe feierte. Triumphe zu feiern, ist freilich bei einem stets beifallslustigen Auditorium und wo man an magere Kost gewöhnt ist, nicht sehr schwierig. Doch danken wir zugleich auch Herrn *Wild* die Aufführung einiger classischen Opern, sogar des Don Juan, — wirklich eine merkwürdige Erscheinung im hiesigen Repertoire. Eine gute Acquisition hat die Direction an unserer nunmehrigen Prima Donna Dem. *Corradori* gemacht, welche als Romeo zum erstenmal im September auftrat und seitdem unser Liebling geworden ist. Ein treffliches natürliches Spiel, eben so treffliche Mimik, die uns wirklicher Ausdruck eines wahren Gefühls scheint, und besonders eine schöne, reine Glockenstimme sichern ihr den Beifall des Publicums. — Mad. *Janik*, eine vortreffliche Bravoursängerin, von vortheilhaftem Aeussern, die uns jedoch weniger durch Innigkeit des Ausdrucks zu fesseln vermag, soll sich, wie man hört, von der Bühne zurückziehen wollen. Ueberhaupt dürfte ein Wechsel der Direction und eine allgemeine Aenderung des Personals sowohl in der Oper, wie im deutschen Schauspiel erfolgen. Wenn wir für das viele Mittelmässige etwas Gutes erhalten, so können wir die Reform nur wünschen; leid sollte es uns aber sein, wenn wir auch unsern braven Baritonisten Herrn *Hoffmann* verlören. Das Orchester ist so gut, als es in der buntesten Zusammensetzung sein kann. Am Häufigsten gehen *Donizetti's*, auch *Bellini's* Opern über die Breter. Wir hörten Capuletti und Montecchi, Norma, Sonnambula, Lucrezia Borgia, Lucia di Lammermoor, Belisario, Elisire d'amore, auch Zampa und Halevy's Jüdin; zur Zeit *Wild's* unter andern auch Otello u. m. — Jetzt hört man bereits wieder die Wiener Walzer herunter streichen und blasen, denn der Fasching naht. Einheimische Componisten schaffen Mazury in Fülle und so dürfen wir wohl während dieser Zeit keinen Mangel an neuer Tanzmusik fürchten. Ueberhaupt ist hier der Sinn für diesen Zweig der edlen Kunst noch am lebendigsten, wird auch nicht erlöschen, so lange — so lange — die Seele des Menschen nur in den Beinen steckt!

*Johannes.*

## Entgegnung.

Ein bis jetzt mir unbekannter Verfasser hat sich in No. 3 dieser Blätter bemüht, meine *Glossen über Operntexte*, die in den Nummern 41 — 42 der *Neuen Zeitschrift für Musik* abgedruckt stehen, über den Haufen zu werfen, und dabei einen grossen Anlauf genommen.

Ich fürchte aber, der Verfasser jener Briefe hat im überflüssigen Eifer zu viele Worte verschwendet, indem er meinen Artikel als musikalisch-philosophisches System gewürdigt, und in dieser Beziehung falsch verstand. Meine Glossen sind Zusammenstellungen einzelner Gedanken in ein humoristisches Gewand gehüllt, und machen auf keine höhere Tendenz Anspruch, als hie und da eingerissene Missbräuche im Felde der Operncomposition zu beleuchten und mitunter zu geisseln.

Das Missverständniss wollte ich dem Gegner meiner Glossen gerne verzeihen, nicht aber dass er mich verdächtigen will, als wolle ich wie vom Catheder herab junge Componisten verführen, *elende* Operntexte zu wählen.

Es ist nicht meine Absicht, die Angriffe meines Gegners wieder einzeln zu bekämpfen, denn das führte zu endloser Polemik, um die sich bald kein Leser mehr bekümmern würde *). Ich glaube am Sichersten zu gehen, wenn ich jeden Unbefangenen, auf einem objectiven Standpunct der Beurtheilung stehenden Leser auf jene Glossen selbst verweise, und er wird leicht herausfinden, dass alle Puncte meines Artikels, die mein Gegner im Widerspruche mit einander glaubt, sich dahin aussprechen: dass eine populäre Composition auch das Buch emancipiren, oder mit andern Worten: dass ein minder guter oder auch schlechter Text (exempla sunt odiosa!), sobald er nur die unerlässliche Abwechslung der Nummern und Situationen berücksichtigt, und einiger Maassen fliessende Verse enthält, dass ein solcher Text populär wird, sobald die Musik dem Publicum gefällt.

Dieses und nicht mehr habe ich durch meine Glossen zu beweisen gesucht, und kann nicht dafür, wenn mein Gegner mich nicht verstanden hat, oder nicht verstehen wollte.

Wo aber habe ich die Annahme eines minder guten, oder elenden Buchs vertheidigt, oder gar empfohlen? Habe ich vielmehr nicht mit folgenden Worden gesagt: „Es wäre Thorheit, den Nutzen eines guten Opernbuchs in Abrede zu stellen, oder leugnen zu wollen, dass sich beide, Musik und Text, wie ein innig sympathisirendes Geschwisterpaar, die an einer Mutter Brust genährt worden, umschlingen müssen, um ein vollendetes dramatisches Ganze zu bilden,“ und habe ich nicht dabei Fink's *Wesen und Geschichte der Oper* citirt, worin der Verfasser ein tüchtiges Wort über die Librettendichtung spricht?

Dass ich aber diese und eine ähnliche Sprache führte, hat mein Gegner für gut befunden zu verschweigen. ....

Bin ich doch ordentlich erschrocken, dass ein Mann im Gewande des Philosophen sich so augenfälliger Entstellungen bedienen konnte, um mich als einen Bos constrictor oder Abbadonna der Jugend hinzustellen, indem ich doch mein Lebelang gegen allen Verrath an der edlen Tonkunst zu Felde zog.

Ist mein Gegner vielleicht selbst Componist, und hat sich getroffen gefühlt — ja, dann hat er allerdings ein Recht mir zu zürnen. ....

Aber nein, mein Gegner ist kein Operncomponist, sonst könnte er nicht so unschuldig, sonst könnte ihm die Natur so vieler seiner Collegen nicht fremd sein. Uebrigens war es nicht edel von ihm, sei er Operncomponist oder Philosoph, dass er mich da einer Lüge zeihet, wo mir der Mund geschlossen ist, die Wahrheit zu beweisen. Der erste jener Componisten, die einzelner Wörter wegen ein Opernbuch verwarfen, ist todt, der zweite lebt noch, und beider Namen haben Klang in ganz Deutschland. Dieser Angriff auf mich war der eines Bewaffneten auf einen Wehrlosen. Jedenfalls aber hätte er in einem anständigern Ton gehalten sein müssen, um mich zu überzeugen, dass ein Kampf mit ihm nicht grösseren Schaden bringt, als die Niederlage! —

Dennoch nahm ich seinen Handschuh auf, weil mir am Ende seine Meinung, trotz der blinden Luftstreiche, ehrlich schien, und wir nach Abzug der Missverständnisse wohl einerlei Glaubensbekenntnisse ablegen können. Welcher Mann, der nicht wahnsinnig ist, würde anders denken, als es mein Gegner in seinem vorletzten Satz an seinen jungen Freund schreibt! Aber, — da mache ich meinem Gegner unwillkürlich ein ähnliches Compliment, wie er mir machte, um mich für den gegebenen Schlag schadlos zu halten. Ob ich demselben aber wieder die Hand drücken kann, wird mich seine Namensunterschrift lehren, denn ich fürchte nicht, dass er meinem offenen Angesicht ein verschlossenes Visir, oder gar eine Maske entgegenstellen wird.

Noch einmal aber sei es gesagt: Ich appellire an den unbefangenen Prüfer meiner Glossen. Dieses ist der einfachste Weg, mich von der bittern Anklage meines Gegners zu reinigen, und dem Leser seines Artikels die Augen zu öffnen, im Fall er sie nicht lieber geschlossen haben will. *Carl Gollmick.*

---

Sollten wir in obiger Angelegenheit unsere Meinung sagen, so scheint uns auch, als habe der Verfasser der „Briefe über Operndichtung“ u. s. w. die „Glossen“ mit zu ernsthafter Miene betrachtet und commentirt. Der ganze Ton ihrer Abfassung kann das Humoristische und zum grossen Theil Ironische derselben nicht leicht verkennen lassen. Wer möchte Goethe wegen seines: *Vanitas! vanitatum vanitas! „Ich hab mein Sach auf nichts gestellt, Juchhe!“* frivoler Lebensprincipien beschuldigen?— Dass aber eine gute Musik leichter ein schlechtes Buch eine Zeitlang zu halten vermag, als ein gutes Buch eine schlechte Musik, ist ebenso in der Erfahrung begründet, als dass die besten und dauerndsten Opern auch gute Bücher haben. Allein auch hier ist ein Zeit-Relatives nicht zu übersehen. Die Olympiade des Metastasio ist, der Vortrefflichkeit des Buches wegen, von Eilf der namhaftesten Componisten damaliger Zeit in Musik gesetzt worden, von Einem derselben sogar zweimal; gegenwär-

*) Zu welcher diese Blätter auch, ihrer bisherigen Tendenz nach, den Raum wohl nicht gestatten könnten, so wenig als er der Entgegnung des Herrn C. Gollmick in gegenwärtigem Falle zu versagen war; wenn wir dies auch in weniger herben Ausdrücken wünschen müssten. *Die Redaction.*

tig würde es in seiner ursprünglichen Gestalt schwerlich nur Einen Componisten finden. Die Bearbeitung des Titus, welche Mozart in Musik setzte, war eine durch Ensemblestücke und Finale's mit vieler Mannichfaltigkeit bereicherte, — für Uns leidet sie an Einförmigkeit.

Wie lange die gegenwärtig effectuirenden Opern, dem Text und der Musik nach, sich in dieser Eigenschaft als gute erhalten werden, muss die Zeit lehren. Eine gar zu lange Dauer ist wenigstens unserm heutigen „hochnothpeinlichen" Genre nicht zu versprechen. Ja man könnte wohl meinen, dass auch jetzt schon ein neuer *Gluck* kaum einen so schweren Stand für die Reform der grossen Oper haben würde, als ihn der erste fand; dieser hatte gegen eine dem Gesangvirtuosen wenigstens günstige, und eben hier nur in zu grosser Ueppigkeit ausgeartete Gattung anzukämpfen. Ihm war dagegen allerdings eine andere, die der französischen Oper, des Lulli, Rameau und ihrer nationalen Zeitgenossen gegeben, die er mit seinem Geist und Geschmack nur beleben und erhöhen durfte, um zur Darstellung seiner Idee zu gelangen. Mit einem blosen die Gegenwart verläugnenden Zurückgehen zu Einfacherem würde es aber hier so wenig gethan sein, als dies zu Gluck's Zeiten eine Regeneration der Oper hervorrief, und so wenig als überhaupt durch eine negative Tendenz etwas Gutes entstehen, etwas das poetischen Gehalt hat geschaffen werden wird. — Der schöpferische Genius wird immer dabei sein müssen. Gegen genielose Versuche der Simplification, wie gegen Alles was die Kritik an französischen und italienischen Opern zu tadeln findet, werden sich diese halten; nicht aber gegen solche Opern, welche aus unserer Zeit hervorgegangen, der Wahrheit und Schönheit näher stehen.

Der Verfasser der „Briefe" wird, so hoffen und wünschen wir, bei etwaiger Fortsetzung derselben, die historische Herleitung der Sache nicht unberührt lassen, — wie Das, was ist, geworden, und wie jede temporaire Beschaffenheit eben auch hier nur einen Uebergang bezeichnet, — im Ganzen aber über das „was bleibt und was schwindet" sich betrachtend und belehrend aussprechen. Wird durch alle solche Besprechungen auch nicht eine gute Oper hervorgebracht, so können sie doch dazu dienen, Denen, die noch nicht selbst darüber nachgedacht haben, die Mängel unserer jetzigen, und die Bedingungen klarer zu machen, unter denen es eine bessere geben könnte. —

Sodann aber scheint uns, was die Musik betrifft, hier noch ein besonderes Opern-Criterium wünschenswerth zu sein, das in den vielgetadelten Productionen dieser Kunstgattung, die sich neben den classischen doch eine Zeit lang zu halten vermögen, während manche mit Liebe und Sorgfalt ausgearbeitete Werke ohne allen Erfolg vorüber gehen, die inwohnenden guten Eigenschaften ruhig anerkennend zu würdigen wüsste. Mit dem beliebten eben so verbrauchten als widrigen Worte „Ohrenkitzel" ist der Grund des Gefallens hier so wenig erschöpft als der deutsche Musiksinn, den man doch sonst herabzusetzen nicht Ursache hat, damit in ein vortheilhaftes Licht gestellt wird. Es kann eine Musik manche Vorzüge haben; fehlt ihr aber die Natur der Oper, dann wird sie von einer geringeren, die diese besitzt, als Oper, nicht mit Unrecht aufgewogen werden. H. Heine erzählt uns irgendwo, dass ihm in seiner Jugend das Linné'sche Pflanzensystem zu schwer und complicirt erschienen sei, er habe sich lieber die Pflanzen ganz einfach classificirt, in solche, die man essen könne, und solche, die man nicht essen könne. — So liessen sich auch die Opern, von allem Andern abgesehen, einmal classificiren, in solche, die gegeben werden, und solche, die nicht gegeben werden. Dann kommen allerdings viele der getadelten und auf's Aeusserste geschmäheten Componisten auf die Seite der grössten, und sehr ehrenwerthe andere auf die entgegengesetzte Seite zu stehen. Es gefällt aber ein Ding nie und nirgends um seiner Mängel willen, sondern seiner Vorzüge willen. Dies vorausgesetzt, könnte es doch von Nutzen sein, auch der guten Eigenschaften jener Opern einmal zu gedenken und sie jungen Componisten anschaulich zu machen, nicht zur Nachahmung, aber zur Erkenntniss. Wenn wir in neueren deutschen Opern an Italiener und Franzosen erinnert werden, so geschieht es fast immer durch nachgeahmte Aeusserlichkeiten, und nicht zum Vortheil des deutschen Componisten; denn es ist die Nachahmung der Unart, nicht der Art, der Manier, nicht des Styls. Dieser ist auch nicht zu übertragen, er ist etwas in nationaler Eigenthümlichkeit sich selbst Bestimmendes. Es ist vielmehr zu wünschen, dass unsere Componisten von einem der Sache und der deutschen Sinnesart angemessenen Gefühl mit gleicher Sicherheit wie jene zu einer Art geleitet würden, die eine eigenthümlich deutsche und zugleich theatralisch wirksame Opernmusik in's Leben riefe. Die Italiener kommen nicht in Versuchung, in französischer Weise zu schreiben, eben so wenig die Franzosen, in italienischer; nur bei deutschen Componisten finden wir oft dies Schwanken und die Unsicherheit wohin sie sich wenden sollen, die sich dann ihren Arbeiten und der Wirkung die sie auf den Hörer ausüben mittheilt; es wird aber allezeit leichter mit einer entschieden manierirten Darstellung gelingen, einem Kunstwerke allgemeine Anerkennung zu verschaffen, als mit einer in sich zweifelhaften. —

*Die Redaction.*

---

## *Feuilleton.*

Aus der Schweiz wird gemeldet: Nachdem der zum Behufe der Stiftung eines *gesammtschweizerischen Männergesangvereines* bestellte Ausschuss die dahin abzielenden Satzungen zu Stande gebracht, sind bei demselben die ersten Beitrittserklärungen von Schaffhausen her und aus dem Canton Zug, eingetroffen, zum freudigen Beweise des überall wachwerdenden schönen Geistes in der Schweiz.

---

In Paris gefiel *Auber's* neueste komische Oper: „Die Rolle des Teufels" (La part du diable), früher mit dem Namen „Farinelli" bezeichnet. Das Buch ist von Scribe, der dasselbe Sujet schon einmal als Novelle behandelte (Cardinal Broschi). Die Musik soll sehr angenehm sein und Auber's letzte Arbeiten weit übertreffen.

---

*Franz Lachner's* Catharine Cornaro wird, in's Französische übersetzt, in Brüssel auf die Bühne gebracht.

---

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# *Verzeichniss neuerschienener Musikalien*
## und auf Musik bezüglicher Werke.
*Eingegangen vom 14. bis 20. Februar d. J.*

*Adam, A.*, Unter der Ulme. Sous l'ormeau. Chansonette f. 1 Singst. m. Pfte od. Guit. Mainz, Schott. 18 Kr.
*Batta, A.*, Melodie sur Lucrezia Borgia. Transcrite p. Vcelle av. Pfte. Ebend. 1 Fl.
*Beauplan*, Notturno. Schlafe mein Liebchen. Dormez, dormez, für 2 Singst. m. Pfte od. Guit. Ebend. 27 Kr.
*Bennett, W. S.*, Rondo piacevole f. d. Pfte. Op. 25. Leipzig, Kistner. 15 Ngr.
*Benedict* et *Bériot*, 6 Duos sur diff. a. des mot. franç., ital. et allemands p. Pfte et Vion. Op. 41. Liv. 1. 2. Mainz, Schott. à 2 Fl. 45 Kr.
*Burgmüller, F.*, Das Burgfräulein. La Chatelaine, f. 1 Singst. m. Pfte od. Guit. Ebend. 27 Kr.
*Ellissen, C. W.*, Furioso-Walzer f. d. Pfte. Op. 12. Hannover, Nagel. 10 Ngr.
*Enckhausen, H.*, Relig. Gesänge f. 4 Männerst. Op. 59. Heft 1. Ebendaselbst. 20 Ngr.
*Evers, C.*, Chansons d'amour. Composées p. le Pfte. Op. 13. No. 1. Provence. 1 Fl. No. 2. Allemagne. 1 Fl. 15 Kr. No. 3. Italie. 1 Fl. Wien, Haslinger.
—Sonate f. d. Pfte. Op. 12. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.
—Preghiera p. le Pfte. Op. 16. Ebend. 1 Fl.
*Franchomme, A.*, Adagio p. le Vcelle, Op. 29, av. Orch. 20 Ngr., av. Pfte. 12½ Ngr. Leipzig, Hofmeister.
*Gantzert, B.*, Der 8e Psalm f. 4 Männerst. Hannover, Nagel. 25 Ngr.
*Georg, L.*, Erinnerung an Marienspring. Walzer f. d. Pfte. Ebd. 10 Ngr.
*Haydn, J.*, 3 Quatuors p. Vions, Op. 20, arr. p. le Pfte à 4 mains. No. 1. Es dur. Leipzig, Hofmeister. 20 Ngr.
*Herz, H.*, 4 Rond. mignons p. le Pfte. Edit. facilitée, arr. d'après les Oeuv. 124 et 125. No. 1—4. Mainz, Schott. à 45 Kr.
*Hünten, Fr.*, Italin. 3 Fant. brill., Op. 115, arr. p. le Pfte à 4 mains. No. 1—3. Leipzig, Hofmeister. à 20 Ngr.
*Kayser, H. E.*, Divert. modernes sur des thèmes fav. des meilleurs Opéras p. Pfte et Vion. Op. 4. No. 1. Hamburg, Cranz. 20 Ngr.
*Kühmstedt, F.*, Die Kunst des Vorspiels od. d. Kunst d. Entwickelung eines musikal. Motivs, zu einem musikal. Satzgange f. Orgel- u. Pfte-Spieler. Op. 6. 1r Theil. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.
*Labitzky, J.*, Edinburg-Walzer, Op. 88, f. Orch. 2 Thlr., f. 1 Flöte 5 Ngr., f. d. Pfte zu 4 Händen 22½ Ngr., zu 2 Händen 15 Ngr., im leichten Style 10 Ngr. Leipzig, Hofmeister. Prag, Hoffmann.
*Laetitia*. Eine Samml. d. ausgew. Tänze u. Märsche f. d. Pfte. No. 28. Walzer a. Lucrezia. No. 29. Helenen-Galop v. Elmendorf. Hannover, Nagel. à 5 Ngr.
*Liszt, F.*, 2e Marche hongr. Ungar. Sturm-Marsch f. d. Pfte. Berlin, Schlesinger. 25 Sgr.
— Ungar. Nationalmelodieen f. d. Pfte. 3e u. 4e Heft. Wien, Haslinger. à 1 Fl. 15 Kr.
*Lutz, G.*, Souvenirs. Morceaux élégants p. le Pfte. Op. 8. Mainz, Schott. 36 Kr.
*Niedermeyer, L.*, Hoffe dieses nie. Ne l'espérez pas, f. 1 Singst. m. Pfte od. Guit. Ebend. 18 Kr.
*Panofka, H.*, Elégie, Op. 17, transcrite p. le Pfte p. Gregoire. Leipzig, Hofmeister. 10 Ngr.
*Rochlitz, Friedrich*, Portrait. Velinpap. 20 Ngr., Chines. Pap. 1 Thlr. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.
*Rosellen, H.*, Gr. Fant. sur le Soleil de ma Bretagne p. le Pfte. Op. 49 Leipzig, Hofmeister. 25 Ngr.
*Rosenhain, J.*, Morceau de Conc. Variat. brill. sur la Reine de Chypre p. le Pfte. Op. 34. Ebend. 25 Ngr.
*Schad, J.*, Le Casse-Bras. Gr. Etude Exercices p. le Pfte. Op. 27. Ebend. 15 Ngr.
— Valses expressives suivies d'un Galop p. le Pfte. Op. 29. Ebend. 15 Ngr.
*Schumann, R.*, Widmung, Du meine Seele, du mein Herz, f. 1 Singst. m. Pfte aus Op. 25. Leipzig, Kistner. 5 Ngr.
*Strauss, J.*, Haute-volée-Quadrille, Op. 142, f. Orch. 2 Fl. 30 Kr., für Viol. u. Pfte. 45 Kr., f. 1 Flöte 20 Kr., f. Guit. 20 Kr., f. d. Pfte zu 4 Händen 1 Fl., zu 2 Händen 30 Kr., im leichten Style 30 Kr. Wien, Haslinger.
*Teichmann, A.*, La Rondinella. Italina. 2 Ariette per Sopr. o Tenore con Pfte. Op. 50. Leipzig, Hofmeister. 10 Ngr.
*Thalberg, S.*, Graziosa. Romance sans Paroles pour le Pfte. Mainz, Schott. 45 Kr.
*Wallerstein, A.*, Erinnerungen. 5 kleine Handstücke für das Pfte. Op. 14. Hannover, Nagel. 15 Ngr.

# Ankündigungen.

## NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben
im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig
erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

| | | Thlr. | Ngr. |
|---|---|---|---|
| **Czerny**, Aufmunterung zum Fleiss. 24 unterhaltende Uebungsstücke für das Pianoforte. Op. 684. 3e u. 4e Heft. No. 13—18 u. 19—24 | à | 1 | — |
| — — Dasselbe einzeln. No. 13—18 | à | — | 7½ |
| — — Dasselbe einzeln. No. 19—24 | à | — | 7½ |
| **Hünten, Fr.**, 2 Rondeaux sur des thèmes favoris de l'Opéra: Le Roi d'Yvetot d'Adam pour le Piano. Op. 123. No. 1. 2 | à | — | 15 |
| — — Tyrolienne de la Vestale de Mercadante variée pour le Piano. Op. 124 | | — | 20 |
| **Lvoff, A.**, Grand Choeur militaire sur des chansons nationales Russes. Op. 15 | | 2 | 15 |
| **Mendelssohn-Bartholdy, F.**, Quartett für 2 Violinen, Bratsche u. Bass in A dur. Op. 13 in Part. | | 1 | 5 |
| — — Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle arr. pour le Piano à 4 mains. Op. 49 | | 3 | — |
| **Meyerbeer, G.**, Sonntagslied. Le Chant du Dimanche. Gebet eines jungen Mädchens, für 1 Singstimme mit Pfte. | | — | 7½ |

| | | Thlr. | Ngr. |
|---|---|---|---|
| **Reichardt, C. A.**, 4 Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte. Op. 6 | | — | 20 |
| **Schumann, R.**, 3 Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Op. 44. No. 1. 2. 3 | à | 1 | 20 |
| **Berlioz, H.**, Die Kunst der Instrumentirung. Aus dem Französischen übersetzt von J. R. Leibrock | | — | 15 |
| **Mosewius**, Ueber das Oratorium Moses von A. B. Marx. | | — | 7½ |
| **Winterfeld, C. v.**, Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes. Erster Theil. Der evangelische Kirchengesang im ersten Jahrhunderte der Kirchenverbesserung | | 12 | — |

## *Musikschule in Leipzig.*

Die Unterrichtsstunden und Vorlesungen an der Musikschule zu Leipzig beginnen am 3. April d. J., und die vorhergehende Prüfung findet am 27. März, Nachmittags 3 Uhr, im Gewandhaussaale statt, zu welcher alle, die sich zur Aufnahme gemeldet, hierdurch eingeladen werden. Diejenigen, welche sich bereits in der Composition versucht haben, werden zugleich aufgefordert, Probearbeiten bis zum 1. März an unterzeichnetes Directorium portofrei einzusenden.

Leipzig, den 8. Februar 1843.

**Das Directorium der Musikschule.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten März. № 9. 1843.

**Inhalt:** Friedrich Rochlitz (Fortsetzung). — Einige Worte über Parish-Alvars, den berühmten Harfenvirtuosen. — *Recension.* — *Nachrichten:* Wiener Musikleben (Beschluss). Aus Berlin. Aus Rom. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien.

## *Friedrich Rochlitz.*

(Fortsetzung.)

Der Wunsch der Aeltern, ich möchte in's Alumneum aufgenommen werden, erfüllte sich, und selbst früher, als es ihre Absicht, früher wohl auch, als es in mancher Hinsicht gut war. Als Externus hatte ich schon seit einigen Jahren an den Unterrichtsstunden des Instituts theilgenommen; jetzt, ein zwölfjähriger Knabe, war ich Mitglied der obern Abtheilung der vierten Classe. Meine Lehrer waren mit mir zufrieden. So wurde mir nun auch, mit einem Kreise anderer Knaben meiner Jahre und Intentionen, von *Johann Friedrich Doles*, dem Cantor der Schule, ein wohlgeordneter Unterricht im Gesange zu Theil; und da Doles uns nur bedeutende Stücke vortragen liess, zugleich Gelegenheit, von dem Geistigen der Tonkunst einige Vorahnung, und von ihrem Eindruck auf das Gemüth einige Erfahrung zu erlangen. Vater Doles, ein lebensvoller, höchst stattlicher, in Gestalt und Haltung imponirender, aber freundlicher Greis, den wir Alle wahrhaft verehrten und liebten: Vater Doles hatte, und nicht blos wegen Musik, mich recht eigentlich lieb; wobei es denn auch bis an seinen Tod im zweiundachtzigsten Lebensjahre verblieben ist. Da nun der Bewerber um eine Freistelle des Alumneums stets nicht Wenige waren, so dass man sich, um eine zu erlangen, wenn auch Alles stand, wie es sollte, geraume Zeit vorher bemüht haben musste: so hatte mein Vater schon damals darum angesucht, in Hoffnung, dass ich etwa nach zwei Jahren dazu gelangen würde. Jetzt aber, im angehenden Herbst 1782, starb Einer der Alumnen; ausser in solchem Falle wurden ihrer nur zu Ostern aufgenommen; alle Angemeldete, mich ausgenommen, waren von entfernten Orten und nicht zur Hand; Doles bedurfte eben eines guten Sopranisten, der ich war: da drang er auf meine Annahme, und der gelehrte, rauhe Rector, *Johann Friedrich Fischer*, sonst in Allem sein erklärter Gegner, gab diesmal nach, weniger ihm, als jenen Umständen. Die Aeltern, höchlich überrascht von dem Ungewöhnlichen und Vorzeitigen meiner Aufnahme, erblickten freudigdankbar darin nur ein neues Unterpfand der Richtigkeit ihrer Ansichten von all' meiner Zukunft: ich aber — der noch nicht dreizehnjährige, von Natur und mehr noch von immerwährendem Stubenleben keineswegs robuste, an sorgsame, sittige, liebreiche Behandlung gewöhnte Knabe — bekam auf einem Institute, wo damals noch der crasseste Pennalismus herrschte, wo die Untern den Obern ausser den Schulstunden wahrhaft als Sclaven und zu den niedrigsten Diensten, zu ganz unbedingtem Gehorsam, willkürlichen Demüthigungen und selbst Züchtigungen hingegeben waren: ich bekam das Schwierige und Lastende jenes Ungewöhnlichen und Vorzeitigen meiner Aufnahme schmerzlich genug zu empfinden. Von alle dem, was hierüber zu sagen wäre, beschränke ich mich auf das Einzige und Allgemeinste: Es wurde mir hier zum erstenmale Stoff — und Stoff in Masse — aufgedrungen zur Erfahrung über das grosse Wort:

„Wenn das Dort zum Hier wird" —!

eine Erfahrung, die durch's ganze Leben sich an unsere Fersen hängt, um welcher Willen wir dies immer wieder wie von vorn anfangen müssen, und deren letztes Resultat uns doch wieder zu einem „Dort" wird. Mich trieb sie damals, diese Erfahrung — erst, zu einer dumpfen Verzweiflung, in welcher ich, einsehend, dass von aussen mir nicht zu helfen sei, nichts wollte als sterben — wie denn alle Jugend in übler Lage mit dem Sterbenwollen schnell zur Hand ist; hernach, und dies auf geraume Zeit, zu einem lässigen Thun dessen, was ich musste, und einem unmuthig-gedankenlosen Dulden dessen, was ich nicht vermeiden konnte.

Aus diesem kläglichen Zustande, der leicht verderblich werden konnte, riss mich, so viel ich mich erinnere, nur Eins, wenigstens auf Stunden, heraus, und das waren die Musikübungen, täglich von eilf bis zwölf Uhr — die sogenannten grossen Singstunden mit dem gesammten Coetus, wo ich, ausser der Aufregung und Freude an den auszuführenden Stücken und an dem thätigen Antheil an ihrer Ausführung, zugleich der besondern Befriedigung genoss, wenigstens hier und in dieser Einen Hinsicht unter den Ersten zu sein: als Sopranist nämlich, im Vortrag der bedeutendern Solos.

Es war ausschliesslich Kirchenmusik, woran wir geübt wurden: der Gesang begleitet vom Quartett des Orchesters, die Blasinstrumente ersetzt durch Geigen, Alles zusammengehalten von Doles auf einem grossen und schönen Positiv. Doles drang hier, wie überhaupt, bei seinen Sängern nur auf festen Ton, besten Klang und besonnenen Gebrauch der Stimme, auf deutliche Aussprache der Textesworte, und auf Sicherheit und Genauig-

keit im Vortrag, so weit dieser bestimmt bezeichnet werden kann. Hierin wurde durchaus nichts nachgesehen. Wir bekamen dadurch die nothwendigsten Kunstmittel nicht wenig in die Gewalt. Wie nun aber diese Mittel für höhern Zweck zu verwenden, wie sie zu vereinigen und zu beseelen, vereinigt und beseelt an den Gemüthern der Zuhörer geltend zu machen wären: das wurde in Worten nicht gelehrt, in Worten zu lehren nicht einmal versucht: es wurde thatsächlich vorgehalten — so zu sagen: es wurde vorgemacht. Doles selbst nämlich war, selbst noch in hohem Alter, ein vortrefflicher Tenorsänger. Er trug ausgezeichnet seelenvolle Gesangstücke, so wie in andern schwierigere Stellen oder (etwa um der harmonischen Ausarbeitung des Componisten willen) besonders hervorzuhebende Melodieen, selbst und nöthigenfalls wiederholt vor, und setzte höchstens einige kurze Anmerkungen hinzu, die blos näher auf das aufmerksam machen sollten, worauf es in dem einzelnen vorliegenden Fall eigentlich ankomme. Ein Mehreres hierüber trauete Doles der eigenen, innern Natur seiner Schüler zu, gewiss, wäre diese nur erst in ihnen erwacht, so würde sie auch in ihr Thun, und bei denen, die für Musik wirklich geeignet, besonders auf diese Einfluss gewinnen; die Andern aber, also eingeübt, würden wenigstens nichts verderben, und brauchbar die Masse vermehren helfen: mehr, meinte er, könnte, auch bei noch so vielem Lehren, von ihnen weder erreicht, noch verlangt werden. Dabei verblieb unser Meister. Warum hätte er's nicht gesollt? Diese seine Verfahrungs- und Bildungsart, wenn auch noch so verschieden von später beliebten und um Vieles erweiterten, war für Knaben und Jünglinge naturgemäss; für uns, die wir zunächst für Wissenschaften ausgebildet werden sollten, die anziehendste, die passendste und dienlichste; sie war für das Fach der Tonkunst, um welches willen diese unter die wesentlichen Gegenstände unserer Ausbildung aufgenommen war, ausreichend, nützte überdies den doch immer Wenigen, die durch wahrhaft ausgezeichnete Talente berufen schienen, sich und ihr Leben dieser Kunst zu widmen, als die sicherste Grundlage für alles Weitere; sie war auch dem damaligen Stande der Tonkunst in Deutschland, so wie den Urtheilen, Wünschen und Anforderungen des damaligen Publicums vollkommen angemessen; sie bestimmte überdies das sonst schwierige Verhältniss des Wissenschaftlichen und seiner Lehrer zu dem Musikalischen und seines Lehrers. Auch die unmittelbaren Ergebnisse bewährten die Richtigkeit der Verfahrungsart unsers Meisters, und die seines persönlichen Benehmens dabei gegen uns gleichfalls. Was wir sangen, war richtig, deutlich, sicher: dies wurde erzwungen; machten wir es auch gut, so wurde das mit ruhiger, doch bemerkbarer Zufriedenheit aufgenommen; und gelang dem Einen oder dem Andern einmal Etwas wirklich schön, so wurde es, ohne Worte, mit freundlichem Zublinken oder wohl gar mit einem leichten Tätschen der flachen Hand auf das Haupt oder die Schulter des Glücklichen von Doles belohnt; und ich spreche nicht redensartlich, wenn ich sage: dies Letzte, im Momente, wo ich eben durch das Singen und das Gesungene aufgeregt und bewegt war, von dem geehrten und geliebten Lehrer mir zugewendet, entzückte mich gar manches Mal bis zu kaum verhaltenen Freudenthränen.

Dass von diesen Uebungen höherer Art die elementarischen mit den noch wenig Fortgeschrittenen (die „kleine Singstunde") gänzlich geschieden war, braucht kaum erwähnt zu werden; und dass wir in jenen nur Kirchencompositionen auszuführen bekamen, ist schon erwähnt worden. Es waren dies aber Kirchencompositionen jeder Nation, jeder Zeit und Art, von den ältesten bis zu denen Naumann's und der beiden Haydn, welche eben damals theils kürzlich entstanden waren, theils neu entstanden und von Doles sogleich erlangt wurden. —

Was nun durch diese Hilfs-, Erleichterungs- und Nahrungsmittel in Hinsicht auf Musik während meines Aufenthalts auf dem Alumneum (durch sechs und ein halbes Jahr) allmälig in mir geworden: das legt sich wohl am besten dar, wenn ich einfach angebe, was ich gegen Ende dieser Zeit nach aussen thätig geleistet. Wie es aber in mein gesammtes inneres Wesen eingegangen, es durchdrungen und zum Theil verändert; wie es sich in meine übrigen, sonst davon geschiedenen Ansichten, Neigungen und Bestrebungen eingefugt oder eingeschmolzen, und mitentscheidend beigetragen hat, aus mir, dem Menschengeschöpf, ein Individuum, und eben ein solches, zu bilden: dies darstellen zu wollen, enthalte ich mich aus der Ueberzeugung, es könne ein solcher Versuch in späten Lebensjahren auch einer treuen Wahrheitsliebe nicht ohne manche Selbsttäuschungen gelingen. Geschehen doch jene innern Operationen überhaupt so leise und allmälig! und nun vollends in einem Lebensabschnitt, wo man noch so wenig reflectirt, und über nichts weniger, als über sich selbst! sind wir uns da doch kaum des Gewordenen bewusst: wie sollten wir es des Werdens? selbst dieses Gewordene werden wir da fast nur deutlich gewahr, wenn es auf besondere Veranlassung über das Bleibende und Feststehende hinaus — gemeiniglich durch aufgeregten Affect — gesteigert ist; da uns aber von ihm eben *dies* Bild, als das belebtere, interessantere und unserer Eitelkeit schmeichelndere, bleibt: so fängt ja die Selbsttäuscherei schon so früh an. — — Mithin nur von dem, was äusserlich im Thun sich darlegte!

Bei so vielfältiger und eben solcher Uebung hatte allerdings die Fertigkeit und Sicherheit im Vortrag auch schwieriger Gesangstücke a prima vista beträchtlich zunehmen müssen; und auch vom Gewandten und Zierlichen der Ausführung, so wie vom Ausdruck des Textes und der Musik, hatte gar Manches nicht ausbleiben können, je nachdem der Sinn dafür in meinem Innern sich nach und nach eingefunden hatte. — Als bildsames Nebenmittel zu alle dem diente mir, dass ich, wenn auch ohne irgend eine besondere Anweisung, mit Fleiss und möglichster Sorgfalt Clavier (nämlich Clavichord) und bald auch Orgel spielte. *) So wurde ich nun, nicht ohne

*) Diese beglückende Beschäftigung (so wollte es die Schulordnung) durfte ich mir nur in den seltenen halben Stunden verstatten, wo ich alles mir Vorgeschriebene vollendet hatte, der Oberzellbursch abwesend war und nicht gestört wurde und die Zellnachbarn, auf Ersuchen, bereitwillig waren, sich gefallen zu lassen, dass vielleicht ein oder der andere Ton durch die Bretwand zu ihnen hinüberdränge. — Später (es war in mei-

Neid und manche Quälerei von meinen Mitschülern, schon nach dem ersten Halbjahr erster Sopranist des Instituts und der Hauptkirchen; was ich auch, mit einigem Nachtheil, vielleicht für meine Gesundheit, gewiss für die spätere Umgestaltung meiner Stimme, drei Jahre verblieb. Den gelehrten, grundredlichen, aber düstern und entschieden musikfeindlichen Rector, Fischer, abgerechnet, der, ohngeachtet meine Lehrer in den Wissenschaften mit mir zufrieden waren, mich als ein „Cantors-Kind" in's Verderben rennen sah — hatte mich Jedermann, und zwar zunächst meiner Musik wegen, gern; gegen die Neckereien der Mitschüler entschädigte mich die Freude an dieser Kunst und freilich auch die Eitelkeit, mich in ihr hervorzuthun; und dass ich auch sonst ein leicht erregbarer, anstelliger und sittiger, auch in meinem Aeussern ein netter Mensch war: das that mir gleichfalls keinen Schaden. Als später der Sopran sich verloren und nach und nach ein Tenor sich eingefunden hatte, so gelangte dieser, wohl meist aus der angeführten Ursache, zwar niemals zu demselben hellen Klang und Wohllaut: es hatte dagegen die Einsicht sich gemehrt; es war, durch physische und moralische Einflüsse, das Gefühl mehrseitiger, inniger, zarter geworden; und beides that sich auch in meinem Gesange hervor, so dass es wohl als Ersatz für die Schmälerung jener Naturgabe hätte hingenommen werden können. Von meinem lieben Lehrer geschahe das auch, sonst aber — so viel ich irgend bemerken konnte — von Niemand; und ich bekam da die erste Lection über das, was in der Welt mehr gilt, oh, was ohne Verdienst geschenkt oder was mit Verdienst erworben worden. Meine Eitelkeit war früher zu sehr gereizt, mein geheimer Dünkel zu schmackhaft genährt worden, dass diese Lection nicht hätte schwer und tief eingehen sollen. Sie trieb mich aber nicht, wie oftmals die Jugend, zu Erbitterung gegen Geschick und Aussenwelt und sonach zu Hochmuth; sie trieb mich zu grämelndem Verdruss über mich selbst, zu selbstquälerischer Verachtung alles dessen, was ich leistete, und meiner selbst, weil dessen nicht mehr war: ein widerwärtiger Zustand, der mich um allen frischen Jugendmuth und die schöne Jugendfreude über Wachsthum des Innern brachte. Er hätte mich auch zu muckischer Verhärtung oder lästigem Hinschlendern bringen können: doch davor blieb ich — Gott sei's gedankt — verwahrt. Es war überhaupt damals — etwa vom Ende des sechszehnten bis in das achtzehnte Jahr — Alles in und an mir mit gewaltsamer, doch trüber Gährung, ohne Zweifel zunächst durch heftige körperliche Entwickelung, von welcher schon des Beweises genug ist, dass ich im fünfzehnten Lebensjahre noch einer der kleinsten aller Thomaner war und im siebenzehnten ziemlich das sächsische Soldatenmaass hatte. Von solchem Zusammenhange kam mir freilich keine Ahnung, und von einem Zusammenhange dessen, was ich wollte und was ich that, auch keine; von denen, die es vermocht hätten, mich über mich selbst einigermaassen aufzuklären, geschah aber hierin durchaus nichts; Schriften: die dazu hätten behilflich sein können, kannte ich nicht — ich hätte sie auch nicht lesen dürfen. So überliess ich mich dem, was mich zog, heute da-, morgen dorthinaus, oft von einem Extrem in's andere: bald in Entzückungen, ich wusste nicht worüber, bald — und dies weit öfter — in finstere Schwermuth, ich wusste nicht warum. In letzter bot ich alle Kräfte meiner, leicht entzündbaren, aber an Stoff noch sehr armen Phantasie auf, mich zu weiden an innerer Zerknirschung und Herabwürdigung, an sehnsüchtiger Hoffnung bald zu sterben u. dergl. m. Diese unselige, in besserer Stunde mir selbst verhasste, und dennoch schwach (auch wohl gar nicht) bekämpfte Stimmung ging dann oft in eigenwillige Streitsucht über, mit welcher ich denen, die mich liebten, wehethat, denen, die mir entgegentraten, Stoff und Reiz zu Kränkungen oder Beleidigungen gab; und wenn nun der Paroxismus vorüber war, ich mich besinnen lernte und begriff, wie ich damit mir selbst verderbe, was mir am Leben theuer war, und das aufrege, was ich am meisten hasste: so fing die Zer-

nem sechszehnten Lebensjahre) gab Vater Doles auf mein Bitten und als besondere Gunstbezeigung mir einigen Unterricht im sogenannten Generalbass. Er liess sich dabei weniger ein auf einigermaassen umfassende Theorie oder gar deren Begründung, als auf eine schulgerechte und fertige Anwendung der, als ein- für allemal unwandelbar betrachteten Hauptgrundsätze der Harmonielehre; so dass sein Unterricht zur unmittelbaren Anweisung ward, und die Geschicklichkeit, nach beziffertem Bass fehlerfrei und einigermaassen fliessend in Accorden zu begleiten und einfache Stücke vierstimmig ohne Verstösse gegen den reinen Satz aufzuschreiben, das Höchste war, wohin Er steuerte und wohin ich gelangte. — Uebrigens, wie es uns im ganzen Leben mit Tausenderlei ergeht, so erging es mir von gewisser Seite auch mit jenem Clavierspiele: was ich als sehr verdrüssliches Uebel empfand, das ward mir in der Folge zu einem werthen Gute. Mein Vorrath an Musikalien war überaus beschränkt und wurde nur sehr langsam durch einzelne Stücke ein wenig vermehrt. Neue zu kaufen, fehlte mir das Geld: sie abzuschreiben, die Zeit. Da ich nun zu den älteren doch nicht immer zurückkehren wollte, so war ich genöthigt, mich zu gewöhnen, mir meine eignen Gedanken und Gefühle, übersetzt in Töne, vorzuspielen. Und so bildete mich der Mangel, improvisiren zu lernen, wie jetzt der Ueberfluss bei weitem die meisten Spieler verbildet, dass sie dessen nie mächtig und oftmals ganz unfähig werden. — Wie es aber die Jugend überhaupt beglückt, bedeutende fremde Kräfte, worin es sei, zu beherrschen, damit ihrer eigenen sich bewusst zu werden, und wie die Eitelkeit sie reizt, was sie vermag, möglichst öffentlich darzulegen: so trieb mich auch jenes, was ich bei Doles erlernt und bei solchen improvisirten Studien in Anwendung gebracht, zum Orgelspiel beim öffentlichen Gottesdienste. Zwar, den Choral der Gemeinde zu begleiten, vermochte und leistete ich, seit ich von der, für Männer eingerichteten Orgelbank das Pedal, wenn auch an seinen Enden nur mit Mühe, erreichen konnte: nun aber überliess mir der höchstbequemliche Organist der Thomaskirche — Görner mit Namen — nicht selten das Instrument aller Instrumente allein und blieb zu Hause, gewiss, man werde mit mir zufrieden sein. Beim Präludiren prunkte ich gern mit Fugirtem und hob damit meinen einzigen Rival, dem ich's in Fertigkeit (besonders der Füsse) nicht gleichthun konnte, glücklich aus dem Sattel. — Da ich mich nun einmal in diese Anmerkung verlaufen habe, so möge ihr auch noch das Wort angehangen sein: Mit alle dem, was ich in Musik wusste und vermochte, in meinem künftigen Leben, wiefern es sich nach aussen richten würde, irgend Etwas anzufangen: davon kam mir die ganze Schulzeit und auch hernach eine beträchtliche Reihe von Jahren selbst nicht ein Gedanke, wie viel weniger ein Wunsch bei. Mit dem Verkehr zu haben, was ich liebte; von Zeit zu Zeit zu stillen, was als natürliches Bedürfniss aus meinem Innersten hervorquoll; dafür auch Manches zu leiden, ihm manches Opfer darzubringen, und das Beglückende von alle dem zu empfinden: das war Alles, was ich wollte.

knirschung, Herabwürdigung und Sterblust wieder von neuem an.

(Fortsetzung folgt.)

## *Einige Worte über Parish-Alvars, den berühmten Harfenvirtuosen.*

Unter den bedeutendsten Virtuosen der neuern Zeit nimmt unstreitig *Parish-Alvars* eine der ersten Stellen ein. Er ist selbst von Begeisterung für sein schönes Instrument durchdrungen, seine schöpferische Phantasie gewann der Harfe ganz neue Wirkungen ab, mit Ernst und geistiger sowohl als physischer Kraft wusste er die unerhörtesten Schwierigkeiten *so* zu besiegen, dass seine Ausführung die wundersamste Sicherheit und Vollendung hat; alles Technische ist bei seinem Spiel vergeistigt, man denkt nicht mehr an Saite oder Pedal, sondern Hand und Fuss sind nur die geflügelten Boten seiner Seele. Dies gibt seinem Spiele, bei dem hinreissenden Feuer des Vortrages, doch zugleich jene hohe Ruhe, die, so wohlthuend für den Hörer, jeden Ton in reinster Schönheit hervorruft. Er ist für sein Instrument ein wahrer Columbus geworden, denn er entdeckte ferne, mit reichen Goldminen ausgestattete Welttheile für die Harfe. Die Art, eine Melodie in den Mittelstimmen mit vollen Glockentönen erklingen zu lassen, und ihr nicht allein die reichsten vollgriffigsten Harmonieen unterzulegen, sondern sie zugleich mit leichten, glänzenden Passagen zu durchflechten, welche wie farbige Arabesken sie schmückend umschlingen, wurde nur durch *Alvars* der Harfe angeeignet, und ist von zauberischer Schönheit. Seine Terzen-, Sexten- und Octavenläufe, seine Martellato's auf einem Ton, seine im Brillantfeuer sprühenden Passagen und Triller, seine Glissaden mit doppeltem Anschlag derselben Note, welche nur durch kunstvolle Stellung und Benutzung der Pedale zu bewirken sind, seine lieblichen „Sons harmoniques" sind reicher Schmuck seines Bravourspieles, sie dienen ihm aber nur als Mittel zu höhern Zwecken, denn gehaltreich und phantasievoll sind seine Compositionen, originell in der Erfindung, sinnig und klar durchgeführt, sie vereinen die moderne Bravour mit classischer Gediegenheit, tiefempfundene Melodieen mit überraschenden Modulationen. Es ist von sehr guter Wirkung, dass er die ungewöhnlichen Tonarten mit sechs und sieben Been so oft benutzt, sie haben einen ganz eigenen frischen Reiz und die jetzt so hochvervollkommnete Pedalharfe à double mouvement passt ganz dazu. Der mehrjährige Aufenthalt in Deutschland hat einen auffallend glücklichen Einfluss auf den Styl dieses Künstlers gehabt, er eröffnet eine neue Epoche für die Harfe.

Möchte seine jetzige Reise doch auch dazu beitragen, den Sinn und die Liebe für dies edle und poetische Instrument in Deutschland mehr zu wecken! Die grossen Schwierigkeiten einer solchen Virtuosität dürfen nicht abschrecken — für den begeisterten ächten Künstler sind sie ein Reiz mehr, aber es ist auch für Dilettanten und zarte Frauen, deren Instrument so recht eigentlich die Harfe ist, sehr tröstlich, dass seltene Kunstfertigkeit nicht unumgänglich nöthig ist, und dass wohl auf keinem Instrumente schon eine Kleinigkeit, mit Seele vorgetragen, so gefällig und reizend sein kann, wie auf der Harfe. Der grosse Künstler, der sich nur ein paar Mal an einem Orte hören lässt, muss natürlich Alles zeigen, was ihm, und nur ihm, zu Gebote steht; aber selbst *Alvars* würde in seinen Concerten wohl noch mehr hinreissen, wenn er zwischen sein grossartiges Bravourspiel bisweilen einen einfachen, nur zum Gefühl sprechenden Satz einwebte. Dazu ist die Harfe mit ihrem vollen Glockenton, ihren sanftverhallenden Accorden, mit dem leisen Säuseln ihrer Saiten, so ganz geeignet, und es ist wohlthuend, einmal von staunender Bewunderung auszuruhen; überdem kann man den ächten Künstler auch im Vortrag der einfachsten Melodie erkennen. Alvars versteht die himmlische Seite seines Instruments vortrefflich, aber er zeigt sie dem grössern Publicum fast zu selten. So lässt sich der Harfe auch noch namenloser Reiz abgewinnen in dem Zusammenspiel mit andern Instrumenten; sie schmiegt sich so überaus zart und lieblich zur Begleitung an, und hat zugleich Energie und Selbständigkeit in den Solostellen; zum mannichfaltigen Ausdruck fähig, vom heiligen Ernst bis zum leichtscherzenden Elfenspiel, erscheint sie selbst im verschiedensten Character, sich nach dem Instrument richtend, welches sie begleitet.

Parish-Alvars gedenkt jetzt mehrere herrliche neue Compositionen herauszugeben, denen gewiss Alle, die dies Instrument studiren und lieben, mit Ungeduld entgegen sehen. So brillant schrieb noch Niemand für die Harfe, doch darf man auch nicht glauben, als sei sie bisher so karg ausgestattet gewesen, wie es den deutschen Musikverzeichnissen nach scheint: in Frankreich und besonders in England war dies schöne Instrument immer sehr beliebt und einheimisch: *Bochsa* hat zuerst den reichern, kunstvollern und neuern Styl von Compositionen darauf eingeführt und mit unerschöpflicher Mannichfaltigkeit und Reichthum der Ideen eine sehr grosse Menge reizender und geistvoller Werke dafür geschrieben, von der schwersten bis zur leichtesten Gattung, worunter auch die neuesten, die er zu seiner jetzigen Kunstreise componirte, sehr ansprechend und wahrhaft interessant sind. Ein trefflicher Harfenspieler ist gleichfalls *Labarre*, voll Grazie, Zartheit mit Kraft vereinend; auch er hat über hundert Werke für die Harfe geschrieben, worunter viele effectvolle und gefällige, doch meist ganz im französischen Styl, so wie *Bochsa* mehr im englischen und schottischen. Sehr erfreulich ist es daher, dass *Parish-Alvars*, obschon selbst Engländer, aber durch seine vielen Reisen im Orient, wie in Italien und Deutschland heimisch und also Weltbürger, eigentlich doch den deutschen Styl in seinen Werken für die Harfe einführt. Es wäre zu wünschen, dass man in Deutschland jetzt mehrere gute und geschätzte Harfenspieler zweiter Grösse hörte, wie z. B. Dizi, Chatterton, Meyer, Prumier, Pollet, Foignet, Marencci, Graziani u. s. w., dann würde man erst den richtigen Maassstab für die zuvor noch nie erreichte Virtuosität eines *Parish-Alvars* haben, der selbst dann siegen würde, wenn man ihn mit *Bochsa* und *Labarre* zusammenstellte, so anerkannt grosse und treffliche Künstler auch diese sind. Dresden, im Februar 1843. *Therese aus dem Winckel.*

## Recension.

*C. Löwe*: Gesang der Geister über den Wassern, Goethe'sche Ode, für vier Solostimmen: Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begleitung des Pianoforte. Op. 88. Berlin, bei Schlesinger. Preis 1 Thlr.

Referent erinnert sich, in einer Recension des Löwe'schen Oratoriums: „Huss," die Bemerkung gelesen zu haben: die Isolirung und Zurückgezogenheit Löwe's sei nicht ohne nachtheilige Wirkung auf seine Compositionen geblieben, und namentlich sei es oft eine gar zu grosse Einfachheit, die sich als Folge dieser Isolirung in seinen Tondichtungen kund gebe. — Referent muss wirklich gestehen: jene Bemerkung finde gewissermaassen in dem vorliegenden Werke ihre Bestätigung. Es erinnert in Styl und Form merklich an Haydn und Righini; an Letzteren vorzüglich da, wo die Solostimmen einzeln erscheinen: gewiss Erinnerungen der würdigsten Art, — wir fordern aber von einem Manne des musikalischen Fortschrittes mehr, als Pietät für ältere Muster; wir fordern mehr von einem Manne, wie Löwe, der namentlich in seinen Balladen oft auf so steilen, hohen, wohl auch rauhen Pfaden, abgeschlossen und abgesondert einherschritt — denn diese Pfade hat er selbst gesucht und gefunden, und wir wandelten so gern mit ihm, denn sie lohnten die Mühe des Aufklimmens, und führten, wenn auch durch Gestrüpp und Dornen, doch zu köstlichen Aussichten und erfrischenden Naturscenen! — Von einem solchen Künstler, sagen wir, erwartet man, dass seine Phantasie in einem weiten Horizonte sich ergehe, statt sich in beschränktem, wenn auch künstlerisch noch so abgeschlossenem Raume zu bewegen. Wir wollen gern zugeben, dass das Werk, von dem wir reden, eine recht freundliche Wirkung machen könne, sehr verständig gedacht und mit einer gewissen Leichtigkeit construirt sei; aber es weht uns aus demselben nicht jener frische Hauch und Duft, nicht jene Begeisterung entgegen, welche die Dichtung mit Feuer und Glanz durchdringt, die starren Worte beflügelt, und die Umrisse des Dichters zu farbigen und lebensvollen Bildern verschönt. —

Wir wollen nun versuchen, eine kurze Characteristik des Ganzen an seinen einzelnen Theilen zu geben.

Das sinnvolle Gedicht hat, wenn gleich Anfang und Ende nur als Reflexion erscheinen, dennoch in seiner dichterischen Anschauung, seinem Bilderreichthum und in seinen freien Rhythmen, trotz des mangelnden Reimes, eine wirklich musikalische Natur, und es dürfte wohl überhaupt noch gar manche reiche Ausbeute für Composition bei dem alten Dichterfürsten zu Tage zu fördern sein!

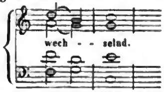
Das Pianoforte beginnt, im Tempo maestoso, C dur, 4/4, mit einer das Element bezeichnenden sanften Bewegung, und schon im zweiten Tact treten, pianissimo, die vier Singstimmen, fast choralmässig mit den Worten ein:

„Des Menschen Seele gleicht dem Wasser."

Die Singstimmen bleiben bei sanft fortwogender Begleitung drei volle Tacte ruhig im unveränderten Dreiklange, und heben und senken sich nun harmonisch und melodisch, nach Maassgabe der Worte:

Vom Himmel kommt es, zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder zur Erde muss es,
Ewig wechselnd.

In grösster Einfachheit, mit fast gleicher Fortschreitung der Stimmen schliesst der ganz kurz gehaltene Chorsatz, wie er begann, in der Tonica, mit den Worten: „Ewig wechselnd," ohne dass etwas Anderes, als eine ganz kurze imitatorische Wiederholung dieser eben angeführten Worte den „*ewigen Wechsel*" bezeichnete. Dass übrigens das Wort „*ewig*" jedesmal auf *arsis* statt auf *thesis* eintritt, will uns nicht recht behagen. — Hier hat nun der Componist die Schilderung des wechselvollen Elementes offenbar für die nun folgenden einzelnen Expositionen der Solostimmen aufgespart. Doch will es uns scheinen, als hätten die eben ausgesprochenen Worte schon jetzt zu einer kurzen Andeutung ihres Sinnes passende Veranlassung gegeben; gewiss aber hat der vom Componisten gewählte Schluss:




mit seiner langen, schweren Endsylbe etwas Ungenügendes. —

Das Pianoforte ändert nun die Form seiner figurirten Begleitung, und leitet mit einer recht passenden Figur die folgende Strophe ein:

Strömt von der hohen, steilen Felswand
Der reine Strahl,
Dann stäubt er lieblich u. s. w.

Diese Strophe hat Herr Löwe als reichverzierte Sopranarie im ältern Style behandelt. Es strömt und rauscht und plätschert aber gar anmuthig in diesem kleinen Bravourstück, und die Sängerin hat erwünschte Veranlassung, sich in mancherlei Rouladen und selbst in Trillern zu zeigen. Aber eben die Form dieser Arie erinnert, wie nicht minder das sich anschliessende Bass- und Tenorsolo, an die bezeichnete Periode, und so ermangeln diese drei Sätze fast gänzlich des Eigenthümlichen, das ein Tondichter, wie Löwe, gewiss diesen einzelnen Naturscenen hätte einhauchen können, statt, wie es hier geschehen, sich bequem gehen zu lassen. —

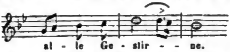
Mit den Worten der Dichtung:

„Ragen Klippen dem Sturz entgegen,
Schäumt er unmuthig
Stufenweise zum Abgrund,"

beginnt, das Sopransolo unterbrechend, in C moll ein kurzes, declamatorisch gehaltenes Basssolo, wobei das Pianoforte gut bezeichnend die Momente und Bilder der Dichtung hervorhebt. — Einige calmirende Tacte der Begleitung leiten aus dem C moll nach B dur über, wo nun in einer freundlich dahingleitenden Cantilene einer Tenorstimme, mit vorherrschender Triolenbegleitung, folgende köstliche Strophe behandelt wird:

„Im flachen Bette
Schleicht er das Wiesenthal hin,
Und in dem glatten See
Weiden ihr Antlitz
Alle Gestirne."

*Glatt* ist dies Tenorsolo gewiss, auch *fliessend* geschrieben — aber geeignet, um „ex ungue leonem," um den Meister Löwe daran zu erkennen, ist es gewiss nicht. Auch verdriesst es, aufrichtig gestanden, den Referenten, und wird auch wohl manchen Andern verdriessen, dass der Componist den Sänger zwei Mal zu einem so Donizetto-Bellini'schen Schlussaccente herausfordert, wie:

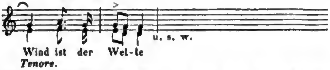



Etwas hastig führen uns nun zwei Tacte der Begleitung nach G dur, und ohne weitere Einleitung beginnt in C dur, Allegretto, $\frac{3}{4}$ (bisher herrschte fortwährend das erste Tempo!), das als Quartett geformte Finale zu den Worten:

> Wind ist der Welle
> Lieblicher Buhler —
> Wind mischt von Grund aus
> Schäumende Wogen.

Hier eine kleine Skizze dieses Satzes:



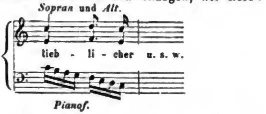




Wie zu Anfange der *Alt*, so tritt nun im folgenden Tacte der *Bass* hinzu, begleitet in Sexten das jetzt im Alt liegende Thema; dann erscheint dies noch einmal in vierstimmiger Harmonie. Wenn höchste Anspruchlosigkeit, eine fast naive Einfachheit und — Durchsichtigkeit die Aufgabe des Dichters gewesen wäre, so würde man wohl mit der Auffassung dieser Stelle sich befreunden können; aber man denke sich nun diese hier skizzirte Stelle viermal ohne die mindeste harmonische Zuthat wiederholt! Hier streift die Einfachheit an's Nüchterne! Selbst die belebende, schmückende Begleitung, der hier ein so liebliches Feld offen stand, verschmäht unser eigensinniger Meister: ein durchgehendes *h* ist die einzige Veränderung der mit der Stimme herabsteigenden Begleitung!

Unmittelbar darauf spricht sich die Bassstimme (freilich nicht ohne bekannten Anklang) so aus:




welcher Gedanke sogleich vom Tenor in der kleinen Terz wiederholt und nach C dur geführt wird; dazu eine in den vorhergehenden Sätzen noch nicht benutzte Begleitungsfigur, die vorzüglich da, wo sie in abwärts rollenden Scalentönen der rechten Hand, mit gebrochenen Accorden in der linken, erscheint, recht füllend und eben so wirksam ist. Die consequente Durchführung derselben veranlasst freilich auch Zusammenstellungen, wie diese:




Unter leichtem, neu bezeichnendem Wellenschlag gelangen wir endlich, nachdem bisher eine stete Bewegung geherrscht hatte, mit einer Art von Befriedigung zu einer Fermate auf der Dominante der Haupttonart. Ob es übrigens, in Beziehung auf die Sopranstimme, nicht besser gewesen wäre, den Bass der Begleitung (drei Tacte vor der Fermate) eben so wie den singenden Bass auf *G* verweilen zu lassen, statt ihm das bedenkliche *A* zu geben, wollen wir dem geehrten Componisten selbst anheimstellen.

Den reflectirenden Schluss des Gedichtes:

> „Seele des Menschen, wie gleichst Du dem Wasser!
> „Schicksal des Menschen, wie gleichst Du dem Wind!"

fasst unser Componist ganz von der heitern Seite auf, und für die *Wirkung* hat er vielleicht Recht. In fast kindlicher Harmlosigkeit und Einfachheit schliesst das Werk, das für eine gemüthliche Unterhaltung am Pianoforte gewiss recht günstigen Stoff bietet; auf eine hohe künstlerische Bedeutsamkeit macht es wohl selbst nicht Anspruch. — Möchten wir doch bald ein neues Werk des uns sehr werthen Verfassers anzuzeigen haben, das Alles in sich vereint, was er Schönes leisten kann: mit Freuden wollen wir es verkünden! —

Das Werkchen ist übrigens sehr gut ausgestattet; die vier Singstimmen sind, partiturmässig, in kleinen Noten über der Begleitung abgedruckt, und ausserdem auch einzeln beigelegt. *Al.*

---

## Nachrichten.

*Wiener Musikleben.* (Beschluss.) *Classische Concerte.* Hier erheben sich die Götter der reinen Tonkunst in ihrer strahlenden Majestät und pygmäenhaft erscheinen dagegen die Kunstausstellungen jener in Unzahl hin- und herschwärmenden Tagesberühmtheiten, die sich selbst gar zu gerne für Götter angesehen wissen möchten, damit alle Welt Gold, Ruhm, Anbetung auf ihren Altären opfere. Nur Wenige davon sind wahre Priester der Kunst, wenn auch Alle es zu sein heucheln. In ihrem Innern grollen jene Aftergottheiten mit der Masse, die nach den Hallen classischer Tonfeier eilt, indem sie mit kleinlicher, selbstüberschätzender Gemeinheit die Gelder und Ehren überschlagen, die ihnen dadurch entzogen werden, auch wohl gar mit einem stillen „O sancta simplicitas!" in solchen Momenten freveln. Allein die Welt geht ihren

Gang und die grosse Sonne der allmächtigen Kunst wird nie aufhören, die kleinen, wenn auch funkelnden Gestirne der Nacht zu verdunkeln. Wohl dem ächten Jünger der Muse, der dies erkennt; es leitet ihn aus dem Irrthum zur Wahrheit und erhebt ihn über sich selbst. —

Das diesjährige Musikfest brachte den „Judas Maccabäus" von *Händel*. Hut ab vor dem ehrwürdigen Altmeister! wer ist grösser, wer riesenkräftiger, als er? Und dennoch, glaube ich, hätte die „Gesellschaft der Musikfreunde" besser daran gethan, irgend ein neues grosses Oratorium, etwa das *Spohr*'sche dazu zu wählen. Das Publicum soll mit der Zeit gehen und sie im Guten, das ihr entkeimt, kennen lernen, sonst wird es allmälig selbst gegen ihr Bestes misstrauisch. Der „Paulus" war neuerlich das einzige Werk, womit in diesem Sinne vorgegangen wurde. Ueberdies ist es practisch nothwendig, das Interesse an diesen Riesenaufführungen durch den Reiz des Neuen zu beleben, denn leider! schon hat an die regelmässige jährliche Wiederkehr derselben sich ein gewisser Indifferentismus geknüpft, dem nur durch ernstliche Anstrengungen mit Erfolg begegnet werden könnte. Ob überhaupt die Neigung unserer Zeit zu diesem Massenhaften sich halten, ob in ihm der Sieg des sinnlichen oder des geistigen Principes gefeiert werde, oder vielleicht ein blos socialer Drang dessen Unterlage bilde, — dies sind Fragen, deren Erörterung hier zu weit führen würde. — Die Aufführung, unter des wackern Dirigenten *Schmiedl* Leitung, geschieht hier regelmässig durch etwa tausend Individuen in der k. k. Winterreitschule, einem so grossartigen, prachtvollen Locale, als es zu einem Tonfeste vielleicht kein zweites gibt. Das Ensemble frappirt jeden Fremden, während der Wiener es blos als stehenden Hauptartikel im Cyclus seiner Spectakel-Concerte hinnimmt. Das bekannte, eher lyrisch erhabene als pompöse Tonwerk wurde theils eben wegen seiner Bekanntheit, theils auch wegen der nicht allzuprächtigen Ausführung gerade nicht brillant aufgenommen. Besser ging es in der Wiederholung. Soloparte: Mad. *van Hasselt-Barth*, Dem. *Therese Schwarz* — ein vortrefflicher Alt —, die Herren *Erl* und *Hölzl*. Herr *Erl* steht dem Oratoriengesange gerade so fern als der Weihe zu einer *Gluck*'schen Rolle, und Herr *Hölzl* ist ein geübter, moderner Bariton, doch kein *Händel*'scher Kraftbass. Erhöhte Würdigung ward der dritten Aufführung des Musikfestes, in welcher Vocal- und Instrumentalstücke von lauter ersten Meistern zum duftendsten Kranze gewunden waren. *Händel*, *Gluck*, *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven*, *Vogler* neben einander! wer konnte auch da noch widerstehen? So schloss diese Solennität weit befriedigender als sie begonnen hatte.

Tausend Personen musicirten auf der kolossalen Orchesterterrasse, und merkwürdig genug wimmelte es um mich her und im ganzen Saale noch immer von Zuhörern, die nicht weniger brauchbare Exequenten sind. Man hat keinen Begriff von der Allgemeinheit der Musikpflege und von den ausübenden Kräften Wiens, wenn man nicht in dessen Privatleben eingedrungen ist. Im Nothfalle könnte jede Gasse einen ganz artigen Chor und Orchester, jede Vorstadt ein kleines Musikfest für sich aufbringen! —

Das philharmonische Concert erfreute mit der Symphonie in C moll von *Beethoven* und der in G moll von *Mozart*. Wer noch ein abgeschmacktes Lieblingsthema daraus macht, über den gänzlichen Verfall des hiesigen Geschmackes aufgeblasene Klagreden zu halten, der lerne den Enthusiasmus der Wiener bei Compositionen und Aufführungen kennen, wie sie hier geboten werden. Freilich ist dieser Theil des Publicums ein anderer als jener, der im italienischen Theater einer Cabaletta von der *Tadolini* gesungen hundert Fuora's zujauchzt, Kränze zuwirft und nächtliche Triumphzüge bereitet, wenn gleich am Ende alle Geschmacksfractionen die liebliche Sängerin mit Vergnügen anhören. — Kapellmeister *Otto Nicolai* weiss den Ehrgeiz unseres ausgezeichneten Hofoperntheaterorchesters dermassen anzuregen, und es mit Weihe für die hehren Kunstaufgaben zu erfüllen, dass, von seiner geistreichen Auffassung und energischen Dirigenz beseelt, dieser Musikkörper wirklich Ausserordentliches leistet. Ein Piano, ein Crescendo, ein Diminuendo hier zu hören, ja auch nur die seltene Uebereinstimmung der Violinen im Auf- und Abstrich, in Anwendung gleicher Applicaturen u. s. w., ist, abgesehen von der dynamischen Wirkung, schon technischerseits ein wahrer Genuss. Mehr noch als von der *Beethoven*'schen war man von der *Mozart*'schen Symphonie entzückt. Die Naivetät, Tiefe und seelenvolle Empfindung dieses Werkes quoll gleichsam aus den Musikern heraus, die Zuhörer erfüllend mit den Zaubern einer idealen Welt, voll der herrlichsten Gebilde. Dem. *Lutzer* und Mad. *van Hasselt-Barth* schlossen sich diesem auserlesenen Prachtconcerte durch den Vortrag der *Mozart*'schen Arie: „Come scoglio" und der Concertpiece „Non temer amato bene" an, letztere mit concertanter Clavierparte gespielt von *Kullak*. Das nächste philharmonische Concert wird uns die neunte Symphonie von *Beethoven* bringen. Gedeihen diesem herrlichen, von dem kunsteifrigen talentvollen *Nicolai* wiederbelebten Institute! möge es sich auf den Höhen innerer Würde und äusserer Schätzung fortan zu behaupten wissen!

„Noah," ein Oratorium in drei Abtheilungen vom Professor *Preyer*, Text vom bekannten Schriftsteller *Adami*, gehört ebenfalls hierher. Es wurde im Frühjahre zuerst von der Gesellschaft der Tonkünstler aufgeführt und diesmal zum Wohlthätigkeitszwecke wiederholt, beide Male mit zahlreicher Besetzung unter des Componisten eigener Leitung. Es erfreut sich einer beifälligen Aufnahme, die sowohl dem populären, gemüthlichen Style, als der Frische und Mannichfaltigkeit zuzuschreiben ist, die in diesem Werke herrschen. Wer übrigens von der Behandlung eines biblischen Stoffes einen grösseren Schwung der Ideen, mehr Strenge und Erhabenheit der Schreibart fordert, der wird freilich Manches, ja Vieles nicht in seinem Sinne ausgearbeitet finden. Indessen bleibt das Ganze immer ein beachtenswerthes Tonwerk, das Innigkeit des Gefühls, ansprechende Darstellung, Gefälligkeit der Form mit erschöpfender Beherrschung der technischen Mittel verbindet, und auch des Dichters Gewandtheit in dieser schwierigen Textform lobend herausstellt.

Die „Gesellschaft der Tonkünstler," welcher zu ihren jährlichen vier Concerten das k. k. Hofburgtheater

an dazu bestimmten Normatagen eingeräumt ist, gab, ich weiss nicht zum wievielten Male, abermals *Haydn's* Jahreszeiten mit der *Hasselt-Barth*, *Staudigl* und *Lutz* (braver Tenor, Mitglied der k. k. Hofkapelle). Das Publicum kann sich an den beiden melodieverklärten und liebenswürdigen Oratorien unsers österreichischen Tonpatriarchen nicht satt hören; ein Umstand, bei welchem obige sehr achtbare Gesellschaft freilich ganz wohlfeilen Kaufes wegkommt. Geist und Tendenz dieser Anstalt sind höchst lobenswerth, nur wäre auch ihr eine grössere Berücksichtigung neuer Tonschöpfungen anzuempfehlen. Die Zeit will nun einmal ihr Recht und man kann es ihr nicht streitig machen, ohne in den Vorwurf der Einseitigkeit zu verfallen.

Die Gesellschaft „der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates," welche sich dem Vernehmen nach so eben mit zweckmässigen Reformen befasst, hat im ersten ihrer jährlichen vier Concerte, wie üblich, eine Symphonie und eine Ouverture, diesmal von *Lachner* und *Weber*, etwelche Vocalsachen gemischten Styles, und ein Violinsolo des viel Geläufigkeit besitzenden Herrn *Czerny* aus Berlin gebracht. Es ist sehr zu wünschen, dass dieses Institut, das sich durch Gründung eines Conservatoriums, der grossen Musikfeste, Anlegung einer der grossartigsten musikalischen Bibliotheken, und Ausbildung vieler praktischen Musiker um die Musikcultur so verdient gemacht hat, ihre blos von Privatkräften abhängige Existenz auf das Dauerndste zu consolidiren, und ihrem Einfluss den wirksamsten Aufschwung zu geben trachte. Energie, volle Einigkeit, Entfernung alles Schlendrians, Tüchtigkeit der Verwaltungssectionen und zeitgemässe Frische des Repertoirs wären dabei als naheliegende Hebel zu empfehlen. Vor Allem jedoch thäte dieser Anstalt ein durch seine artistische Stellung ausgezeichneter, zugleich geschäftlich rühriger Mann Noth, der als Director derselben, mittels der Garantien, die er für die innere Wohlfahrt leistet, das äussere Vertrauen bedeutend zu heben und zu befestigen vermöchte. — Noch finde

Ein Privatconcert, von unserm wackerm *Castelli* arrangirt, hier seinen Platz. Er unternahm es zum Besten eines der würdigsten und geachtetsten Tonveteranen, dem der Himmel weit mehr Lebensjahre als monatliche Revenüen bescheert hatte, und gestaltete dessen Inhalt so humoristisch, dass in so ausgesprochener Eigenthümlichkeit vielleicht kaum ein ähnliches so gegeben worden. Der ergötzlichste musikalische Muthwille strömte aus *Haydn's* „Berchtesgadersymphonie," wobei Kinder, wie Baron *Lannoy*, *Bauernfeld*, *Nicolai*, Dr. *Becher*, Professor *Fischhof*, *Evers* mitwirkten, — *Mozart's* „musikalischer Spass," Saitenquartett nebst zwei verstimmten Hörnern, — *Schubert's* „Advocaten," komisches Terzett, — *Leon de St. Lubin's* „Krähwinklertrio" u. a. m. *Gyrowetz* selbst, der liebenswürdige Greis, lieferte auf Worte von *Castelli* eine köstlich componirte Scene: der docirende Landschulmeister für *Staudigl* und die Singschüler des Conservatoriums, — *Handhartinger* Nationallieder mit Piano- und Zitterbegleitung, die *Lutser* sang, die *Neumann* declamirte, unser anakreontischer Concertgeber hielt einen humorvollen Prolog und bevorwortete die älteren Musikscherze mit kurzgefassten historischen Notizen, kurz, das Jocusconcert gab ein rechtes Gaudium, und der Erfolg dieses edlen, kunstbrüderlichen Unternehmens, dem auch *Vieuxtemps*, die Professoren *Merk*, *Jansa* u. A. als Ausübende beigetreten, war ein brillanter, innerlich lohnend den wackern *Castelli*, wohlthätig dem verdienten Beneficiaten, unvergesslich allen Zuhörern! —

*Virtuosen.* Viel contrapunctische Glossen liessen sich über dieses Thema machen; ich will mich indessen hier nur einer bescheidenen Engführung bedienen und blos die vorzüglichsten Concertobjecte dieser Saison flüchtig die Revue passiren lassen; ohnehin wird, mag man das Ding auch aufassen wie man will, immer ein Canon infinitus daraus. —

*Theodor Haumann* war der erste, der den Concertfreuden grössern Schwung gab. Die Schätzung seiner künstlerischen Kräfte ging crescendo und behauptete sich auch neben den Concerten *Vieuxtemps'* ungeschmälert. Er gab bisher deren vier und bewährte überall einen der tüchtigsten Violinvirtuosen unserer Zeit. Seltene Bravour gepaart mit Kühnheit, glanzvoller Darstellung und Sicherheit, selbst in den gewagtesten Combinationen und Sprüngen; ein kräftiger, zuweilen an's Grosse streifender Ton bei stellenweise überraschender Lieblichkeit des Cantabile: dies die Eigenschaften, die sein Spiel am Meisten characterisiren dürften. Von seinen eigenen Compositionen gefiel blos ein „Air varié" und selbst dieser hauptsächlich wegen der frappanten Kunststücke, die darin enthalten, während sein „Concert" zwar solid doch etwas rococo gesetzt ist. Im Grunde bedarf *Haumann* nicht einmal eigener Compositionen; er wirft sich mit Leichtigkeit auf die Paradegaule Anderer und tummelt sich darauf herum, als der kräftigsten, kühnsten und gewandtesten Reiter einer. So fertigte er *Vieuxtemps* „Concert, Op. 10," — *Ernst's* „Carneval," — *Beriot's* „Tremolo" und „Rondo russe" mit einer Art Ueberzeugung und nicht ohne eclatante Zustimmung des Auditoriums ab. *Haumann* hatte hier gar keinen Ruf und musste sich erst die Anerkennung Zoll für Zoll erobern. In noch reicherem Maasse wäre sie ihm zu Theil geworden, wenn jene Rundung, Delicatesse und Geschmack, womit einzelne Stellen gebracht werden, sich auf den ganzen Vortrag ausdehnten. Auch ist der zu grelle Ansatz des Bogens zuweilen von nachtheiliger Wirkung.

*Heinrich Vieuxtemps* — begann als noch zehnjähriger Knabe hier erst seine eigentliche artistische Laufbahn und erwarb sich schon damals Ruf und viele Freunde. Vor etwa fünf Jahren spielte er ebenfalls hier, und jetzt, beiläufig 22 Jahre alt, mag er wohl im Zenith seiner Kunst stehen. *Vieuxtemps*, aus der Schule *Beriot's* hervorgegangen, mit dem er auch Vieles in Tendenz und Darstellung theilt, ist unstreitig einer der grössten Violinvirtuosen der Gegenwart. Was Reinheit, Glätte, feine Nüancirung, Lieblichkeit des Tones, elegante Bravour zu leisten vermögen, findet sich in seinem Spiel vereinigt; dabei ist er entfernt von aller Charlatanerie, ohne eben dem Modernen, Picanten abhold zu sein, und behauptet Ruhe und Gemessenheit in seinen abgeschlosse-

nen Vorträgen, denen man mit allem Rechte das Prädicat der Schönheit beilegen darf. In der Kritik haben sich zwar nicht alle Stimmen über ihn vereinigt, indem einige ihn bis an die Wolken hoben, andere wieder ihm Mangel an Gefühl und Originalität, prätentiöse Schwunglosigkeit, Kleinheit des Styles u. s. w. vorwarfen; indessen bleibt so viel gewiss, dass sein Meisterspiel, gehoben noch durch ein entschiedenes Compositionstalent, sich überall siegreiche Bahn brechen wird. Unter seinen bisher gespielten Compositionen steht sein schön und geschmackvoll gearbeitetes Edur-Concert, Op. 10, oben an. Demzunächst hat auch eine interessant gehaltene „Harpeggien-Etude" hier viel Glück gemacht. Bisher gab er zwei Concerte. —

Das Ehepaar *Wartel* aus Paris ist ein gar talentvolles, hier sehr beliebtes Künstlerduo, das nach Russland zu gehen gedenkt und hier vorerst seinen Ruf begründen will — an was Anderes ist unter den gegenwärtigen Umständen auf dem hiesigen Platze ohnehin nicht zu denken. Die beiden bisher gegebenen Concerte desselben haben lebhaft interessirt. Sie — eine brillante, doch zu keinen grossen Effecten berufene brave Pianistin mit einem lieblichen, feinen, perlenden Spiele, das sich auch gerne mit classischen Compositionen befasst — *Kreutzer*'sche Sonate, Trio, Op. 97, von *Beethoven* — dabei natürlich der eigenen Fantasien- und Capricenwerkchen nicht vergisst. Er — Mitglied der grossen Oper zu Paris — ein Sänger *Beethoven*'scher und *Schubert*'scher Lieder comme il faut, will sagen: ausdrucksvoll, edel, hochlyrisch im deutschen Geiste, dass wenige unserer gepriesensten Tenorhelden es in diesem Puncte mit ihm aufnehmen können. Nur was gediegen, kommt aus diesem Sängermunde, und auch hierin könnte der deutschbegeisterte Franzose jenen unserer Concertsänger als Muster dienen, welche die erste beste Liedelei, wenn sie nur modern klingt, gleich productionstrunken macht. Die französischen Uebersetzungen sind meistens gelungen, und so ist es wahrhaft genussreich, diese weiche, in's Herz dringende Tenorstimme in fremder Zunge deutsche Weisen ausführen zu hören. Von den heimatlichen Beigaben hat die Sicilienne: „Addio Teresa" von *Monpou* am Meisten gefallen und ist bereits Salonstück geworden.

*Carl Evers*, bereits renommirt und in Paris gut aufgenommen, hat uns wieder durch zwei Concerte die Gelegenheit verschafft, in ihm sowohl einen der ausgezeichnetsten Pianofortevirtuosen, als auch einen der talentvolleren jungen Componisten für sein Instrument achten zu lernen. *Evers* ist eine gesunde deutsche Natur, die es mit der Kunst zu ehrlich meint, als dass sie die Edle zur blossen Applausmacherin und — Milchkuh herabwürdigen sollte. Er gibt zwar dem Tage, was des Tages ist, doch componirt er auch „Sonaten" und spielt sie sogar in seinen Concerten (hört! hört!). Sie sind brillant und voll Feuer, besonders wenn die kräftige und beschwingte Hand ihres Schöpfers sie in's tönende Dasein ruft. Selbst seine kleinsten Productionspiecen sind klar, symmetrisch, wirksam und bedeutungsvoll. *Evers* hat nicht nur das Publicum, sondern auch die Kenner für sich; ein Beweis, dass Geistiges und Formelles sich in seinem künstlerischen Walten gehörig ausgleichen.

*Theodor Kullak*, ein Pianist aus Berlin, der anfangs nicht einmal die Absicht hatte, hier Concerte zu geben, steht — blos durch die Reussite eines Ausfüllungsstückes in einem der *Haumann*'schen Concerte plötzlich an der Spitze alles hiesigen Claviertreibens. Es ist zwar Glückssache, allein Fortuna war diesmal vollkommen sehend, denn *Kullak* ist in der That ein Virtuos, wie es nur wenige, sehr wenige gibt; ein geborner Pianist. Sein Anschlag ist blühend, morgenfrisch, klangschön wie sein ganzes Spiel; seine Bravour ist sprühend und duftig zugleich und der vorherrschende Gemüthszug: liebliche Sentimentalität manchmal zum Sanguinischen gesteigert. Dabei muss sein höchst brillanter Vortrag eine Prachtausgabe des modernsten Geschmackes genannt werden, und damit zur schönen Allianz doch ja nichts fehle, componirt und transcribirt er auch ganz allerliebst, ja mit poetischen Anflügen sogar. Seine Opernfantasien, Etuden, Volksliederumschreibungen u. s. w. vereinigen das was brillirt, wirkt und selbst dem ernstern Hörer etwas zu denken gibt. Genug, um mit den erfolgreichsten Empfehlungen in den Händen wie im Kopfe alle Concertsäle der civilisirten Welt sich zu öffnen. Vor der Hand thut *Kullak* recht gut daran, den Wienern sehr zu gefallen, und sich, wie es heisst, hier für längere Zeit zu fixiren.

So — für diesmal sei mein Novitätenkasten, der schon wieder Vorrathes vollauf hat, geschlossen. Auf baldiges Wiederschreiben, wenn mich die immer höher gehende Concertflut nicht ersäuft! —

---

*Berlin*, im Februar. Musikalisch reich hat auch das neue Jahr begonnen. Den Januar eröffnete *Th. Döhler's* zweites Concert, welcher ausgezeichnete Pianist seitdem noch zwei Concerte im Saale der Singacademie, mit lebhafter Theilnahme (der Anwesenheit des berühmten *Franz Liszt* ungeachtet) gegeben hat, und nach seinem vierten Concert nunmehr nach Warschau und St. Petersburg abzureisen im Begriff ist, während *Liszt* in Breslau Concerte gibt, jedoch hieher zurückgekehrt, um sich mit *Rubini* gleichfalls nach der nordischen Kaiserstadt zu begeben. Wird diesmal auch das Pianofortespiel des genialen Künstlers nicht minder hochgeschätzt, so ist der Enthusiasmus doch nicht so extravagant, als bei seiner ersten Anwesenheit. *Döhler's* solides, elegantes und correctes Spiel mag hieran auch wohl einigen Antheil haben. Im zweiten und dritten Concert von *Th. Döhler* wirkte auch *Fr. Liszt* mit diesem Pianisten durch den gemeinschaftlichen Vortrag der vierhändigen Sonate von *Moscheles*, und des bekannten Hexameron oder der Fantasie auf *Bellini*'sche Opernmotive mit, von *Liszt* und mehreren Componisten zusammengestellt und auf zwei Pianoforte's vortrefflich und in höchster Präcision von *Liszt* und *Döhler* ausgeführt. Die von *Th. Döhler* gewöhnlich gewählten Solovorträge, als Fantasien, Etuden, Tarantelle, Nocturne u. s. w. von eigener, geschmackvoller Composition, sind bekannt und als Morceaux de Salon grösstentheils edirt. Am

ausgezeichnetsten und die meisten Schwierigkeiten enthaltend ist wohl die Caprice auf Themas aus *Rossini's* „Belagerung von Corinth" und die Fantasie über Motive aus Wilhelm Tell. Auch das gediegene C moll-Trio, Op. 1, von *Beethoven* trug *Döhler*, von den Herren KM. *Ganz* begleitet, durchaus im Geiste der trefflichen Composition, eben so fertig, als ausdrucksvoll vor. Ein in dem vierten Concert sich producirender junger Violinist, Herr *Stéveniers* aus Brüssel, liess zwar reinen Ton und guten Vortrag in zwei ziemlich einförmigen Fantasien hören; doch gaben diese Compositionen dem Virtuosen keine Gelegenheit, auch seine Fertigkeit in Passagen zu zeigen. Dem. *Marx*, vom Dresdner Hoftheater abgegangen und hier jetzt bei der königl. Oper angestellt, sang eine Arie aus Belisario von *Donizetti*, ein Lied von *Löwe* und die *Rossini*'sche Tarantella sehr rein, mit Geläufigkeit und belebtem Vortrage. Die talentvolle Sängerin erhielt einstimmigen, lebhaften Beifall.

*Franz Liszt*, welcher von der seit etwa einem Jahre hier bestehenden Academie für Männergesang (unter Leitung der Herren MD. *Wieprecht* und *Flodoard Geyer*) zum Ehrendirector ernannt und kürzlich eingeführt ist, gab sein erstes Concert allein am 8. v. M. im Saale der Singacademie mit gesteigertem Beifall, und trug darin das grosse Pianofortetrio von *Beethoven* in B dur, von den Herren KM. *Ganz* begleitet, mit grosser Mässigung seines Feuers und seiner Kraft, wahrhaft geistvoll und enorm fertig, jedoch auch höchst zart und graziös vor. Wenn schon dies Musikstück die frühere Theilnahme für den genialen Künstler lebhaft anregte (dem die Schuld des vorjährigen Hyperenthusiasmus, besonders der Damen, billig doch nicht beigemessen werden kann), so war dies noch mehr der Fall nach der rapiden und correcten Ausführung der A moll-Fuge von *J. Seb. Bach*, besonders aber nach der beliebten Fantasie auf Motive aus der Sonnambula, wie der Tarantella von *Rossini*, Mazurka von *Chopin* und La Chasse, Etude von *Heller*. Den höchsten Enthusiasmus aber erregte das Doppelspiel des vorerwähnten Hexameron's von den Herren *Döhler* und *Liszt*. Am 11. v. M. gaben hierauf *Rubini* und *Liszt* gemeinschaftlich ein überaus zahlreich besuchtes Concert im (1200 Personen fassenden) Saale des königl. Schauspielhauses. Die numerirten Plätze galten 2 Thlr., die übrigen, meistens Stehplätze, 1 Thlr. Entrée. Von *Liszt* und sechs königl. Kammermusikern wurde das classische Septett von *J. N. Hummel*, dem unvergesslichen Meister des Pianofortespieles und der Composition für sein Instrument, in zwei Abtheilungen durchaus lobenswerth und höchst wirksam ausgeführt. In einer neuen Fantasie auf Themas aus *Mozart's* Nozze di Figaro überbot sich *Fr. Liszt* durch überhäufte Schwierigkeiten, welche durch die zu lange Dauer selbst seine gewaltige Kraft beinahe erschöpften. Auch die ungarischen Melodieen und der sich anschliessende Marsch nahmen die immenseste Fertigkeit in Anspruch, und dennoch gab *Liszt* auf stürmisches Verlangen noch eine Fantasie zum Schlusse des Concerts zum Besten, welches eben so glänzend, als anziehend war.

*Rubini's* berühmter Name hatte hierzu allerdings wesentlich mitgewirkt. Der Sänger befriedigte die gespannte Erwartung jedoch mehr durch die ausserordentlichste Kunstfertigkeit in Coloraturen und Trillern, hauptsächlich aber durch die seltenste Verbindung des möglichst hohen Falsett's mit der Bruststimme, als durch den Wohlklang letzterer im natürlichen Vortrage, da *Rubini* die Frische und Fülle des Tons natürlich jetzt nicht mehr in dem Grade besitzen kann, als vor Jahren. Dennoch singt derselbe goldrein, ungemein sicher im Einsatz der Töne, mit schönem Portament, und seine Kunst ist wahrhaft bewundernswerth. Die Arien aus Anna Bolena und vorzüglich aus Niobe von *Pacini* erhielten den lebhaftesten Beifall. Weniger sprach *Rubini's* Vortrag der Arie des Don Ottavio aus Don Juan: „Il mio tesoro" an, weil der Sänger zu oft mit Brust- und Kopfstimme wechselte, und Verzierungen hinzufügte, welche *Mozart's* Verehrer nicht billigen konnten, wenn gleich der italienische Sänger daran gewöhnt ist, sich Alles kehlrecht zu accommodiren. Eine Schülerin von *Rubini*, Dem. *Ostergaard* (eine Dänin), trug mit ihrem Lehrer ein Duo aus der Donna del Lago und eine Romanze aus Parisina, letztere besonders beifällig vor. Bei nur mässig klangvoller Sopranstimme hat jedoch die Sängerin sich *Rubini's* (nicht durchweg nachahmenswerthe) Gesangmethode angeeignet, und zeigte auch Geläufigkeit der Kehle und Geschmack im Vortrage, wie es der Concertsängerin insbesondere angemessen ist. — Eines der interessantesten Concerte dieser Saison war das von den Mitgliedern der königl. Schauspiele zu einem wohlthätigen Zweck am 18. v. M. im Saale des Schauspielhauses veranstaltete. Nach der von der königl. Kapelle vorzüglich ausgeführten Ouverture zu Egmont von *Beethoven* sang Dem. *Marx* die letzte Arie der Donna Anna in „Don Juan" sehr rein und auch gelungen in den Staccatostellen, obgleich sonst ihre hohen Töne leicht gepresst erscheinen. Ein Terzett aus *Rossini's* Barbiere di Siviglia wurde von Dem. *Tuczeck*, den Herren *Rubini* und *Bötticher* ganz im Styl der Opera buffa vorgetragen. Dann liess uns *Liszt* das leidenschaftliche Concertstück von *Carl Maria v. Weber* aus F moll mit Orchesterbegleitung, gefühlvoll und energisch ausgeführt hören. Nach einer scherzhaften Declamation, von Fräul. *Ch. v. Hagn* humoristisch vorgetragen, wurde ein grosses Septett für Männerstimmen aus *Meyerbeer's* „Hugenotten" sehr wirksam ausgeführt. Den zweiten Concerttheil eröffnete *C. M. v. Weber's* Jubelouverture, höchst präcis executirt. Hierauf sangen Dem. *Hähnel* und *Tuczeck* ein ziemlich flaches Duett von *Mercadante* in schönem Ensemble. *Rubini* sang hierauf wieder vorerwähnte Arie aus Don Juan mit grossem Beifall, gegen den einige Zischer sich vergeblich opponiren wollten. Zwei werthvolle Gesangstücke: ein Terzett aus *Rossini's* Wilhelm Tell und ein Quintett aus Cosi fan tutte wurden sehr gelungen ausgeführt. Eine Pianofortefantasie von *Liszt* auf Motive aus Don Juan beschloss die an Abwechselung reiche Unterhaltung.

Die Singacademie führte in ihrem dritten Abonnementconcerte *J. Haydn's* „Jahreszeiten" mit vorzüglicher Besetzung der Soli durch Dem. *Tuczeck*, die Herren *Mantius* und *Zschiesche* und ausgezeichnet in den Chören, ungemein befriedigend auf. Leider concurrirte

nur diese Aufführung mit dem Concert von *Rubini* und *Liszt*.

In der fünften und sechsten Symphonie-Soirée der königl. Kapelle wurden die heitere G dur-Symphonie von *J. Haydn*, *Mozart's* G moll-Symphonie, ferner *Beethoven's* Symphonieen in C moll und F dur, die Ouverturen zur „Zauberflöte" und dem „Freischütz" mit besonderer Beachtung aller Nüaneirungen auf das Ergreifendste ausgeführt. Die Ouverture zum „Freischütz" wurde da Capo begehrt und wiederholt, was hier in Concerten sonst nicht üblich ist.

Es hat am 30. v. M. ein zweiter Cyclus von vier Symphonie-Soiréen begonnen, da sich die Theilnahme dafür gleich lebhaft erhält. In der ersten Soirée wurde *Mozart's* schöne C dur-Symphonie (die kleinere), demnächst *C. M. v. Weber's* Ouverture zu Oberon und die Sinfonia eroica von *Beethoven* sehr präcis, energisch und nüancirt ausgeführt. — Auch zwei Quartett-Versammlungen der Herren *Zimmermann* und Theilnehmer haben im Januar Statt gefunden. — Das königl. Theater brachte Wiederholungen der „Krondiamanten," des „Herzogs von Olonne" und endlich wieder *Spontini's* „Fernand Cortez" mit glänzendem Erfolge zur Aufführung. Dem. *Marx* trat als Gast zuerst in der Rolle der Amazily, zweimal, dann als Amine in *Bellini's* „Nachtwandlerin" und als Donna Anna in Don Juan mit ungetheiltem Beifall auf, zu dem auch ihr belebtes Spiel beitrug. Dem. *Fanny Elsler* hat noch dreimal in den Balleten: „Die Tarantel," „Die Sylphide" und in *Auber's* Tanzoper: „Der Gott und die Bajadère" debütirt. Die Künstlerin feiert jetzt wegen des Todes ihres Vaters, macht eine Kunstreise nach Strelitz, wird dann hier noch dreimal auftreten, und demnächst nach London abreisen. — In der italienischen Oper des Königsstädtischen Theaters hat *Rubini* zweimal den Edgardo in Lucia di Lammermoor, zweimal den Otello und zuletzt den Gualtiero im „Pirata" gesungen. — Im königl. Theater wird nun auch „Der Feensee" mit Dem. *Tuczeck* als Zelia (statt der nach Breslau abgegangenen Dem. *Schultze*) wieder gegeben, auch Antigone mit *Mendelssohn's* Chören auf Begehren wiederholt.

---

*Rom*, im Januar. Während das musikalische Interesse des grossen Publicums hier wie in andern italienischen Hauptstädten den Carnevalsopern zugewendet ist, über welche diese Blätter seiner Zeit wohl in üblicher Weise berichten werden, dürfte eine Mittheilung aus Rom über gute deutsche Musik ihren Lesern wohl nicht unwillkommen sein. Herr *Landsberg*, ein deutscher, hier ansässiger Musiker, als Musiklehrer ausserordentlich geschätzt, in der Gesellschaft selbständig und geachtet, lässt es sich schon seit mehreren Jahren angelegen sein, dem Kreise seiner ausgebreiteten und gewählten Bekanntschaft die Meisterwerke deutscher Quartettmusik in gediegener Ausführung zu Gehör zu bringen. Diesen Winter sind die musikalischen Soiréen des Herrn *Landsberg*, welche fast jeden Freitag Statt finden und zu welchen derselbe mit der grössten Liberalität alle Kenner und Freunde deutscher Musik einladet, reicher und interessanter als je. Vorzüglich trägt hierzu die Anwesenheit zweier deutscher Künstler, der Herren *Carl Eckert* und *Eduard Franck* bei, welche regelmässig thätigen Antheil daran nehmen. Wir hörten an diesen Abenden die schönsten Quartetten, Trios, Duos u. s. w. von *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven*, *Hummel*, *Mendelssohn* in trefflicher Ausführung. Die Partieen der ersten Violine werden von Herrn *Eckert* sehr schön vorgetragen, die Bratsche ist durch Herrn *Landsberg* selbst vortrefflich besetzt; die zweite Violine und das Violoncell waren anfangs römischen Musikern übertragen, an deren Stelle später ausgezeichnete auswärtige Dilettanten getreten sind. Herr *Franck*, ein höchst gediegener Spieler, trug ausser den Clavierpartieen jener Werke mehrmals *J. S. Bach*'sche Compositionen ausserordentlich schön vor und erfreute bisweilen durch kleinere eigene Compositionen, welche die lebhafteste Theilnahme fanden. Mit den Instrumentalstücken wechselten öfters grössere oder kleinere Gesangpartieen ab, welche jedoch, den Sängern und Sängerinnen gemäss, meist italienische sein mussten. Dabei fehlte es nicht an einer römischen Bravoursängerin; ein seelenvoller deutscher Gesang ging nur im Fluge vorüber. — Unabhängig von jenen musikalischen Abenden hat Herr *Landsberg* diesen Winter auch einen Singverein für Kirchenmusik begründet, für dessen Gedeihen wir nach einzelnen Leistungen desselben, die wir in den Soiréen zu hören Gelegenheit hatten, die besten Hoffnungen hegen.

Am 21. December v. J. gab Herr *Eckert* ein sehr besuchtes Concert, welches bei Einheimischen und Fremden entschiedenen Beifall fand. Wir hörten darin zu Anfang das herrliche G moll-Quintett von *Mozart*. Herr *Eckert* spielte mit seelenvollem Vortrag und grosser Fertigkeit ein Concert und das Tremolo von *de Beriot*; Herr *Franck*, welcher das Concertstück von *Weber* und einige Etuden eigener Composition vortrug, nahm auch hier sowohl durch sein treffliches Spiel als durch seine Compositionen ein lebhaftes Interesse in Anspruch. Herr *Eckert* hat zu unserm Bedauern bis jetzt kein eigenes Werk hören lassen. Dem Vernehmen nach sind diese Künstler jeder mit Composition einer Oper beschäftigt. Wir wünschen ihnen dazu Glück und Gedeihen; die deutsche Bühne bedarf neuer Werke, um wieder unabhängig zu werden, und welches auch immer das Verhältniss deutscher und italienischer Musik heut zu Tage sein möge, so dürfte doch wohl gerade für einen Operncomponisten von dem Aufenthalte in Italien ein wohlthätiger Einfluss zu erwarten sein.

---

## *Feuilleton.*

Aus Gotha wird gemeldet: In diesen Tagen constituirte sich hier der schon seit August vorigen Jahres in Rede gewesene „Thüringische Sängerbund." Er besteht bis jetzt aus den Liedertafeln von Arnstadt, Erfurt, Georgenthal, Gotha, Stadt-Ilm, Langensalze, Ohrdruff, Plaue, Waltershausen, Eisenach und Weimar, und umfasst gegen 600 Sänger. Sein Zweck ist: Pflegung und Hebung des deutschen Liedes und dadurch Beförderung vaterländischer Gesinnung und Sittigung. Alljährlich wird der Bund ein Sänger- und Volksfest veranstalten; das erste wird im August d. J. stattfinden, und zwar zu Molsdorf bei Arnstadt.

Verzeichniss sämmtlicher Bühnenwerke von *Adolph Adam*. Peter und Katharina, Oper in einem Aufzuge. Dalioonve, Oper in drei Aufzügen. Josephine, in einem Aufzuge. Das Ensemblestück, komische Oper in einem Aufzuge. Der grosse Preis, komische Oper in drei Aufzügen. Der Geächtete, Oper in drei Aufzügen. Ein Glücksfall, komische Oper in einem Aufzuge. Die Sennhütte, desgleichen. Die Marquise, desgleichen. Micheline, desgleichen. Der Postillon von Lonjumeau, komische Oper in drei Aufzügen. Der treue Schäfer, desgleichen. Der Brauer von Preston, desgleichen. Regine, komische Oper in zwei Aufzügen. Die Königin von einem Tage, komische Oper in drei Aufzügen. Die Rose von Peronne, desgleichen. Die Eisenhand, desgleichen. Der König von Yvetot, desgleichen. In Summa 18 Stück. — Ausserdem vier Ballets: Die Tochter der Donau, in zwei Aufzügen. Die Mohikaner, desgleichen. Giselle, desgleichen. Das hübsche Mädchen von Gent, in drei Aufzügen.

---

Richard Wagner, der Componist des Cola Rienzi, ist als zweiter Kapellmeister an der königlichen Kapelle in Dresden angestellt worden.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien
## und auf Musik bezüglicher Werke.
*Eingegangen vom 21. bis 27. Februar d. J.*

*Adam, A.*, Die eiserne Hand oder eine heiml. Heirath. La Main de fer ou un Mariage secret, komische Oper im Klavierauszug, französ. u. deutsch. Mainz, Schott. 10 Fl. 48 Kr.
— Pas des Clochettes. Divert. du Ballet la jolie fille de Gand p. le Pfte. Ebend. 54 Kr.
*Bärs, O.*, Marienwalzer a. d. Tochter d. Regiments f. d. Pfte. Magdeburg, Heinrichshofen. 2½ Sgr.
— Contratänze nach Themen derselben Oper f. Pfte. Ebend. 5 Sgr.
*Braune, O.*, 6 Contratänze nach Operothemen f. d. Pfte. Berlin, Bote u. Bock. 10 Sgr.
*Chwatal, F. X.*, Variat. et Finale sur Huguenots à 4 mains. Op. 61. Ebend. 20 Sgr.
*Ciccarelli, A.*, Desir de Pleire. Romance mise en musique av. Pfte. Berlin, Trautwein et Comp. 10 Sgr.
*Dames, L.*, 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 1. Berlin, Bote u. Bock. 20 Sgr.
*Dammas, H.*, Leichter vierhänd. Satz f. d. Pfte. Op. 7. Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.
— 3 Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 6. Ebend. 10 Sgr.
*Foreit, A.*, 5me Choix d'Airs p. Fl. av. Guit. des Opéras: La Philtre etc. arr. Mainz, Schott. 48 Kr.
*Grell, A. E.*, Kinderlieder f. 1 Singst. m. willkührl. Pfte-Begleitung. Op. 21. 2s Heft. Berlin, Trautwein u. Comp. 7½ Sgr.
*Gung'l, J.*, Schnellpost-Galopp, Op. 3, u. Grätzer-Marsch, Op. 4, für Orch. Berlin, Bote u. Bock. 25 Sgr.
— Eisenbahn-Dampf-Galopp zu 4 Händen. Op. 5. Ebend. 5 Sgr.
— Die Bestürmung v. Saida. Grosser Manövrier-Marsch f. d. Pfte. Op. 8. Ebend. 7½ Sgr.
— Grosses militair. Marschpotpourri f. d. Pfte. Op. 10. Ebd. 15 Sgr.
— Ehestands-Freuden-Galopp f. d. Pfte. Op. 14. Ebend. 7½ Sgr.
— Festpolonaise f. d. Pfte. Op. 15. Ebend. 5 Sgr.
— Dieselben, Op. 14. 15, f. Orch. Ebend. 1 Thlr. 15 Sgr.
*Hahn, W.*, Lied des Kindes f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 1. Leipzig, Götz. 10 Ngr.
*Händel, G. F.*, Der Messias. Orator. im vollst. Klavierauszug von F. E. Wilsing. Berlin, Bote u. Bock. Subscr.-Pr. 2 Thlr. 15 Sgr.
*Hertz, H.*, 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 20 Sgr.
*Herz, H.*, Les Triomphales. Contred. brill. et var. à 4 mains. Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.
*Huff, F.*, Polonaise p. le Pfte. Berlin, Bote et Bock. 5 Sgr.
*Kauffmann, E. F.*, Lieder u. Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Heft 1. Ebendaselbst. 15 Sgr.
*Küster, H.*, 48 leichte Orgelpräludien. Op. 4. Ebend. 1 Thlr.
*Lecarpentier, A.*, 12 pet. Airs de Ballet: La Jolie Fille de Gand arr. p. le Pfte. Mainz, Schott. 1 Fl. 21 Kr.
*Lemcke, H.*, Variat. fac. et brill. s. un motif fav. de l'Opéra: L'Elisire d'amore p. le Pfte. Op. 22. Berlin, Bote et Bock. 10 Sgr.
*Liederhalle*. Samml. auserles. Lieder u. Rom. No. 2. 2 Schlummerlieder. No. 3. Romanze von Dammas. Magdeburg, Heinrichshofen. à 5 Sgr.
*Liedertempel*. Album f. Gesang m. Guit. 4e Lieferung. Berlin, Bote u. Bock. 10 Sgr.
*Löschhorn, A.*, 2 Romances p. Vlon ou Vcelle et Pfte. Op. 5. Berlin, Paez. à 20 Sgr.
*Löwe, C.*, 6 Humoresken f. 4 Männerst. Op. 84. Berlin, Bote u. Bock. 1 Thlr. 7½ Sgr.
— Johann Huss, Orator. in Partitur (als Manuscript gedruckt). Ebend. 10 Thlr. netto.
*Martin, C.*, Lieder-Walzer f. Orch. in Part. (Ueberdruck.) Ebd. 20 Sgr.
— Derselbe f. d. Pfte. Ebend. 10 Sgr.
*Möhring, F.*, 6 Gesänge f. 1 Sopranst. m. Pfte. Op. 9. Ebend. 15 Sgr.
*Monatsanzeiger*, musikalischer, aller im Jahr 1843 erscheinenden Musikalien geordnet v. F. Whistling, 12 Monatshefte. Leipzig, Whistling. 15 Ngr.
*Oelschläger, F.*, 6 vierst. Lieder f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. Op. 10. 5e Lieferung. Berlin, Bote u. Bock. 20 Sgr.
*Polyhymnia*. Samml. v. Arien, Rom. u. Liedern f. 1 Singst. m. Pfte od. Guit. No. 2. Lied a. d. neue Fanchon v. Gumbert. No. 4. Lied: Weil ich nicht anders kann v. Stern. Ebend. à 5 Sgr.
*Repertoire* de l'Opéra à Berlin. Collect. de Potp. p. Pfte. No. 6. Norma v. Bellini. Ebend. 25 Sgr.
*Richter, E. F.*, 4 vierst. Lieder f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. Op. 12. Partitur u. Stimmen. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr.
*Ries, H.*, Souvenir. 2 Chants p. le Vlon av. Pfte. Op. 19. Berlin, Trautwein et Comp. 20 Sgr.
*Rossini*, Stabat Mater transcrite p. le Pfte p. H. Herz, en 2 Suites. Mainz, Schott. à 2 Fl.
*Stern, J.*, Deutsche Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 13. Berlin, Bote u. Bock. 20 Sgr.
— 3 Duette f. Sopr. u. Alt od. Ten. u. Bass m. Pfte. Op. 15. No. 1—3. Magdeburg, Heinrichshofen. à 7½ — 10 Sgr.
*Tiehsen, O.*, 6 Gedichte f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 18. Berlin, Bote u. Bock. 20 Sgr.
*Truhn, H.*, Wiegenlied d. Madonna f. 1 Mezzo-Sopran m. Pfte. Op. 48. Berlin, Paez. 10 Sgr.
— Deutsches Bürgerlied: Wir sind nicht hoch u. s. w. f. 4 Männerst. Op. 49. Ebend. 10 Sgr.
— Der Traum d. Jugend. Duettino f. Sopr. u. Altstimme m. Pfte, ital. u. deutsch. Ebend. 15 Sgr.
— Die Schildwache u. Geld u. Silber. 2 Lieder f. Bass od. Bariton mit Pfte. Op. 53. Ebend. 20 Sgr.
*Voss, C.*, Der Geliebten. Klänge a. d. Ferne. Romanza f. d. Pfte. Op. 45. Berlin, Bote u. Bock. 10 Sgr.
— Das wahre Glück ist nur bei dir. Romanze f. 1 Singst. mit Pfte. Op. 48a. Ebend. 7½ Sgr.
*Wildschütz*, der, od. die Stimme der Natur. Operntext nach Kotzebue frei bearbeitet. Musik v. Lortzing. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 15 Ngr. netto.
*Wilsing, F. L.*, Sonate p. le Pfte. Op. 7. Berlin, Bote et Bock. 22½ Sgr.
*Wolff, E.*, 2 Divert. sur Richard Coeur de Lion p. le Pfte. Op. 61. No. 1. 2. Mainz, Schott. à 45 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten März. № 10. 1843.

**Inhalt:** Friedrich Rochlitz (Fortsetzung). — *Recension.* — *Nachrichten:* Aus Hamburg. Aus Prag. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

## *Friedrich Rochlitz.*

(Fortsetzung.)

So schlimm und wohl gar verderblich sich dies in solcher zerstückelnden Aufzählung ausnimmt: es sind Einzelnheiten im Jugendleben, und als solche von nicht sonderlicher Erheblichkeit. Nur in seinem Ganzen, in der Grundbeschaffenheit des Innern und den herrschenden, mithin immer wiederkehrenden Richtungen und Anwendungen dieses Innern auf das Aussere des Thuns oder Unterlassens: nur in diesem ist das Jugendleben von wahrer Erheblichkeit. Einzelnheiten, wie jene thörigten und verkehrten, sind innere Schäden, die, wodurch sie nun uns eingeimpft oder sonst zugekommen sein mögen, sich nun auf die äussern Theile werfen und heraus wollen: werden sie nicht wissentlich genährt und absichtlich offen erhalten, so verwachsen wir sie allmälig; sie heilen sich selbst aus durch Einfluss des Elements, in dem wir leben, athmen, uns bewegen, und nicht anders können — nur vorausgesetzt, dies Element selbst sei nicht epidemisch verpestend. Allmälig, sagte ich, verwachsen wir sie; bevor aber dies geschehen, und besonders so lange sie — wie in jener Zeit bei mir — in entzündlichem Operiren sind und oft scharf schmerzen, treiben sie uns in die Schule geistiger Gymnastik zur Aufregung und Entwickelung unsrer Kräfte. Ohne Aufsicht und Leitung hat nun die geistige Gymnastik, wie die körperliche, ihr Gefährliches, und auch bei solcher Aufsicht und Leitung wird es ohne Schrammen und Beulen nicht abgehn: doch, wie gesagt, die Schäden sehen schlimmer aus, als sie sind, wir verwachsen sie, sie heilen sich aus, und die mittelst solcher gymnastischen Uebungen erworbene Kräftigung und Gelenkigkeit der Glieder bleibt. Da mir nun aber bei diesen Uebungen jede Aufsicht und Leitung gebrach, so mehrten sich freilich die Beulen und vertieften sich die Schrammen: daher mag es wohl gekommen sein, dass ich eben von dem, wie sich die Schäden bei mir gestaltet hatten, noch immer manche Schmarre und manchen über das gleiche Verhältniss empfindlichen Fleck bemerken muss. — Uebrigens zeigte sich, dass es mit all' jenen Kläglichkeiten und Abquälereien nicht sonderlich weit her war, schon damals dadurch, dass ich ihrer ungeachtet mein Tagewerk zur Zufriedenheit meiner Lehrer heute wie gestern vollbrachte; dass ich auch meine gesammte äussere Lage, wie sie nun eben war, ohne Widerstreben hinnahm und auch nach der kurzen Decke mich fügsam streckte; ja sogar über jenen wechselvollen, revolutionären Zustand meines Innern mich Jemand mitzutheilen, mich gar nicht gedrängt fühlte — als wenn ein dunkles Gefühl mich hätte ahnen lassen, es laufe nicht weniges Komödiespielen mit mir selbst mitunter.

Von dem nun, was in dieser Durchgangsperiode sich neu in mir entwickelte oder umgestaltete und zu Kräften kam, dürfte das Wesentlichere und Bessere gewesen sein, wie es für mich jetzt das Erkennbarste, Umfassendste und Folgereichste geworden ist — das, was man, in weiterer Bedeutung des Worts, poetischen Sinn nennt. Die Dichter der Alten, besonders der Römer, wurden zwar in den Schulstunden fleissig gelesen, aber einzig und allein als Uebungen in ihren Sprachen, ja eigentlich nur in deren Grammatik, behandelt. Ohne irgend eine Hinleitung fing ich nun an, sie auch anders zu betrachten und Etwas bei ihnen zu empfinden. Dies wuchs schnell und trieb mich freudig auch in meinen Freistunden zu ihnen. Was erst nur dunkel in mir aufdämmerte und mich erwärmte — der Reichthum und die Schönheit ihrer Gedanken, Gefühle, Bilder, und ihrer Art, dies Alles vorzutragen — begann bald aus dem Dämmerscheine sich in's Lichtere hervor zu arbeiten. Doch davon an einem andern Orte; hier habe ich nur zu erwähnen, dass diese neuen Lebensregungen und Lebenserfahrungen an mir selbst auch die ersten Keime eigenen poetischen Vermögens hervorlockten. Ich wollte damit gar nichts, als thun, was ich nicht lassen konnte; setzte auch gar nichts darein, sobald es aufs Papier gesetzt war, das in den nächsten Tagen wieder verloren ging; über meine Gegenstände entschieden blos besondere Ereignisse oder augenblickliche Stimmungen, mithin keine Wahl, so wie über die angemessenste Form, sie auszusprechen, kein Ueberlegen, mithin auch keine Wahl. Was bei Letzterm mich leitete, war eben das, wovon ich eigentlich hier zu sprechen habe: das Musikalische, dies Wort in weitester Bedeutung genommen. Darum gelang es mir auch leichter und besser, unmittelbar mit Tönen, als mittelbar mit Worten, mich auszulassen: ich wagte, im geheim zu componiren. Lieder, einstimmig, mit Clavierbegleitung; geistliche Chor-Arien, vierstimmig, und einige Claviersonaten: das war, was ich zuerst erfand. Die Eitelkeit reizte mich, sie auch vor Andern zu Gehör zu bringen, doch stets unter falschem Namen, um der Strafe der Lehrer und den

Neckereien der Mitschüler zu entgehen. Niemand errieth den Autor, die Werklein gefielen, man nahm Abschriften davon: zum erstenmal genoss ich die süsse, aber verführerische Freude einiger Beliebtheit. Sie verlockte mich, Grösseres zu wagen: ich schrieb eine *Missa* und ein *Te Deum laudamus* mit voller Orchesterbegleitung. Sie sind bald darauf verloren gegangen: ich erinnere mich ihrer nicht genau genug, um Etwas davon zu sagen, und sie würden auch wohl nicht der Rede werth sein. Endlich war ich in's achtzehnte Jahr getreten und nun griff ich nach Etwas, woran ich mein geistiges Vermögen auch nach anderer Seite hin erproben wollte. Ich dichtete eine Cantate für das Himmelfahrtsfest: *Die Vollendung des Erlösers*, und setzte sie in Musik mit einer Begeisterung, die mich nicht selten in einen Zustand des Entzückens, das an visionäre Uebertäubung gränzte, emporriss, und mit einer andächtigen Inbrunst, die sich in beseeligenden Thränen entlud. Um unentdeckt zu bleiben, und auch, um meine übrigen Obliegenheiten darüber nicht zu versäumen, stand ich wöchentlich mehrmals leise und unbemerkt früh um drei Uhr auf, wo ich dann bis gegen sechs Uhr, wo Alle geweckt wurden, arbeiten konnte. So kam ich allmälig zu Stande und nun wurden — Alles heimlich, in denselben Frühstunden — erst die ziemlich starke Partitur schönstens in's Reine ab- und dann jede Gesang- und Orchesterstimme desgleichen ausgeschrieben. Mit welcher Wonne ich nun das gewichtige Paket auf der Hand wog, wüsste ich nicht zu sagen. Aber jetzt musste ich mein Werk auch hören. Den Mitschülern sagte ich, es sei von *Leopold Kozeluch*, von dem wir kein Gesangstück kannten, dessen frühere Claviersonaten aber uns bekannt und unter uns beliebt waren. So fand ich allgemeine Bereitwilligkeit, eine Privataufführung der Cantate thätig und nach besten Kräften zu unterstützen. Die Ausführung unter meiner Leitung gelang und Kozeluch's Composition fand rauschenden Beifall. Alle wollten auf der Stelle sie noch einmal hören, so begannen wir von Neuem; die Ausführung war noch besser, und mein gewaltsam zurückgedrängtes Entzücken liess mich kaum athmen und für die Direction Fassung behalten. Aber eben darum traf mich ein Schrecken wie plötzlich alle Glieder lähmend, als sich nach dem letzten Accorde die Thür aufthat und Vater Doles hereintrat. „Was habt ihr da?“ „Eine Cantate.“ „Wer hat sie euch gegeben?“ Wie ein Verbrecher nahte ich mich: „Ein guter Freund hat sie mir abschreiben lassen.“ „Hat der sie selbst componirt?“ Wer A gesagt, glaubt auch B sagen zu müssen, selbst in der Lüge. „Nein. Kozeluch soll sie geschrieben haben.“ „Es sind — Schreibfehler hineingekommen,“ sagte Vater Doles, und sahe dabei mich scharf, aber nicht unfreundlich an. Er hatte übrigens vom Anfang der Wiederholung bis zu Ende vor der Thür zugehört. Geb' man her, sagte er dann; ich will's genauer ansehn. Ich gab — mit einer Empfindung, gemischt aus peinlicher Angst und schmeichelnder Hoffnung. Doles nahm Partitur und Stimmen unter den Arm und ging: Alle zerstreueten sich ohne weitere Achtsamkeit auf den Hergang oder auf mich. — Mehrere Tage verstrichen: ich erfuhr nichts. Heute sind wir, wie gewöhnlich, eilf Uhr zur Uebung versammlet: Doles kömmt, er bringt die Cantate, er lässt sie auflegen. Wie war mir zu Muthe!

Dies Product jugendlicher Begeisterung und Voreiligkeit liegt noch jetzt vor mir. Warum sollte ich nicht etwas länger bei ihm verweilen, da es mich so lebendig in die Zeit zurückversetzt, die man als höchstglücklich empfindet, wenn man alt genug ist, sie aus weiter Ferne zu betrachten? — Die grammatischen Schnitzer sind von Doles Hand verbessert: es sind drei sehr schlimme Quintenfolgen; einige nicht viel bessere Octaven; das Uebrige würde ein Recensent unsrer Tage unerwähnt hinschlüpfen lassen. Aber es stehen auch noch zwei ansehnliche Nota bene am Rande, über die der gute Lehrer wohl ausführlich mit mir sprechen wollen; wozu es aber nicht gekommen ist. Es sind damit, sehe ich wohl, zwei fortlaufende Stellen bezeichnet, wo der Componist in Erfindung und Anordnung (für die *Kirche*) über die Schnur gehauen hat, und die dadurch nicht besser werden, dass ich hinzusetzen kann: Jetzt schreiben alle Modecomponisten für die Kirche so. Die Cantate besteht aus folgenden Sätzen; und also muss ich jetzt kurz und aufrichtig sie beurtheilen. Einfache, ernste, mehr melodisch als harmonisch fortgeführte Einleitung blos für die Saiteninstrumente, übergehend in einen Chor gleichen Characters, wo Hoboen und Hörner zur Begleitung treten, und die vorher zu Gehör gebrachten melodischen und harmonischen Erfindungen und Wendungen, theils für den Gesang, theils für die Begleitung, weiter benutzt werden. (Dies ganze Stück finde ich angemessen, angenehm und gut.) Begleitetes Recitativ und kleine Arie für den Sopran: blos nach damals gewöhnlicher Art, wie diese besonders durch Nachahmer Rolle's in Kirchencantaten gäng und gebe geworden war. Einige Zeilen unbegleitetes Recitativ für den Bass, hinüberführend zu den Worten des Zacharias: „Gelobet sei der Herr, der Gott Israels; denn er hat besuchet und erlöset sein Volk: dass wir ihm dienen ohne Furcht unser Lebelang, in Heiligkeit und Gerechtigkeit, die ihm gefällig ist.“ — Diese Worte sind behandelt als alterthümlicher, choralmässiger Chorgesang in halben Taktnoten; die Begleitung ist ohne Blasinstrumente, die Violinen und Bässe treten hervor mit fortgeführter Figur in Achteln. Die Intention muss als würdig, vollkommen angemessen und wirksam gerühmt werden: doch, um sie in ihrer Tiefe zu erfassen und nach ihrer Ausgibigkeit ausgearbeitet darzulegen, hätte ich kein Jüngling, sondern ein Mann und besonders ein Meister kunstreicherer Harmonie sein müssen. Es folgt hierauf die Hauptarie für den Tenor. Ei freilich für diesen: ich war ja erster Tenorist! Auch sie ist in dem damals Graun'schen Zuschnitt, aber von nicht wenig innerer Belebtheit und theilweise wahrer Innigkeit; dabei nirgends die Grenzen überschreitend und auch den Textesworten im Einzelnen löblich angemessen. Nach wenigen Takten feierlicher Ueberleitung tritt nun der lang und breit gehaltene Schlusschor ein, in aller Begeisterung, zu welcher ich irgend mich erheben konnte, angefangen und bis zu Ende, unter keineswegs geschontem Schall der Trompeten und Pauken, gleichmässig fortgeführt. Ich muss ihn loben, diesen Chor:

nur aber nicht als Kirchenmusik. So dachte Vater Doles auch; und darum prangen eben hier jene seine grossen Nota bene. Wie nun aber mir, dem unerkannten Vater, um's Herz war, als ich mein Kind von dem hochgeehrten Lehrer gleichsam in's Leben eingeführt sahe: das zu schildern will ich nicht versuchen. Die ersten Sätze gingen ohne besondern Vorfall vorüber. Jetzt kamen wir zu jener Hauptarie. Mir gebührte, sie vorzutragen. Als nun aber das Ritornell begann und ich zugleich ihres Textes gedachte: da überwallete und bedrängte, selbst körperlich, mein Gefühl mich dermaassen, dass ich nicht Athem fand. Schnell bat ich den Nebenmann, zu singen. Er that's. Doles sahe von der Partitur herüber mir in's Gesicht, sagte aber nichts. Hier ist der Text:

> Heiland deiner Menschenkinder,
> Kraft der Schwachen, Trost der Sünder,
> Bleib' erbarmend nah' auch mir!
> Wenn ich fehle, wenn ich leide,
> Wenn von Erden-Last und Freude
> Einst ich scheide,
> Zieh', Vollender, mich zu dir!

Keiner der Mitschüler achtete auf mich: mein Geheimniss blieb verborgen; meine, wenigstens in diesen Augenblicken, gewiss nicht eitle, sondern fromme Freude schien nicht höher steigen zu können. Und doch stieg sie noch hörer; denn Doles führte die Cantate in nächstfolgender Woche am Himmelfahrtstage des Vormittags zu St. Thomas, des Nachmittags zu St. Nicolaus wirklich auf, und ich, nun vorbereitet und auf meiner Hut, vermochte eben diese Arie an geweiheter Stätte zu singen vor so grosser, nicht nur aufmerksamer, sondern — wie ich glaubte, da ich selbst tief gerührt war — auch tief gerührter Gemeinde. Mit der Schlussnote war meine Kraft erschöpft in Wonne. Ich schlich mich in eine Ecke neben der Orgel, wo ich unbemerkt sitzen konnte; und als ich hernach mich entfernen durfte, da eilte ich in meine Zelle ....

O Jugendzeit, Jugendzeit, die du uns in jedem Einzelnen, was uns lebendig ergreift, das All fühlen lässest! in jedem solchem Moment das Ewige! und in alle dem Ihn, von dem, durch den, in dem alle Dinge sind, und wir auch! O Jugendzeit, wo wir bei dem, was uns wahrhaft erfüllet, nicht sondern und vergleichen, nicht abmessen und abwägen, was es Andern sei, sondern vertrauensvoll voraussetzen: was mich ergreift, ergreift auch sie; was mir genügt, genügt auch ihnen; was mich beglückt, beglückt auch an die ich mich wende, wenn ich's ihnen nur mit all' meiner Kraft und Liebe hingebe ....

Der Cantate wurde übrigens von dem eben so bedachtsamen, als wohlwollenden Doles mit keinem Worte weiter gedacht. Ein Anerkenntniss meines Talents und Fleisses, so wie eine Freude über das Gelingen einer freiwillig unternommenen, mit beharrlicher Anstrengung und nicht geringen Opfern durchgeführten Arbeit, hatte er mir gönnen wollen — und zwar ein stilles, doch über alles Gewöhnliche hinausreichendes Anerkenntniss, eine geheime, doch an Höheres geknüpfte, und um des Einen wie des Andern willen nur desto innigere Freude: aber vermeiden wollte er auch möglichst, was meine Eitelkeit hätte reizen oder mich zu dem nur allzuhäufigen Jugendwahne verlocken können: wozu man einiges Talent und viele Lust in sich verspüre, dazu sei man auch geschaffen und diesem müsse man, als seinem eigentlichen Berufe, das ganze Leben widmen: man müsse die Muse *heirathen*. Beträchtlich später, als ich in männliche Jahre getreten und mein Lebensgang bestimmt war, erklärte sich der treue Lehrer darüber gegen mich in der ihm so wohlstehenden Heiterkeit eines Achtzigers.

(Fortsetzung folgt.)

---

## Recension.

*J. B. Gordigiani:* Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 16. Berlin, in der Schlesinger'schen Buch- und Musikalienhandlung. Preis ⅓ Thlr.

Schon Op. 16? — Referent will gern gestehen, dass er in diesem Werke *zuerst* die Bekanntschaft des Autors macht, und er geht daher mit um so grösserer Unbefangenheit an die Beurtheilung der vorliegenden Sammlung.

Die Gesänge empfehlen sich zunächst durch Etwas, das sie *nicht* haben: nämlich *Vorspiele.* — Ein gutes Vor- oder Nachspiel zu einem Liede zu erfinden, ist in der That nicht gar so leicht, und ein gezwungenes oder nichtssagendes schadet; also lieber gleich in medias res! — Die vom Componisten gewählten Gedichte sind meist schon componirt, einige sogar mehrmals; nur „Das Heimweh" und „Der Wandrer in der Sägemühle" (ein sonderbares Wanderziel!) kommen dem Referenten hier zuerst in Tönen entgegen.

No. 1. „Nichts Schön'res!" — Der Componist hat es hier so eilig mit seiner steigenden Verwunderung und Ueberraschung, dass er den Sänger gar nicht zu Athem kommen lässt; er muss froh sein, wenn er etwa bei einem Comma halben Athem nehmen kann, und wäre das Ritardando am Schlusse nicht, so würde er zuletzt das Beste verschweigen müssen. — Fürwahr, der Sänger muss für Accentuirung, Absonderung und Schattirung noch Manches für dieses nur parlando gehaltene Lied thun, wenn die Pointen desselben, und namentlich die Steigerung, auf die es vorzüglich in dem Gedichte angelegt ist, hervortreten sollen. Versteht aber der Sänger zu nüanciren, so kann das anspruchlose Liedchen immer eine günstige Wirkung machen, und die possirliche Hastigkeit wird ihm dann nicht übel stehen. An dem kurzen Nachspiel glaubt der Referent gewissermaassen die Bestätigung seines im Eingange ausgesprochenen negativen Lobes zu finden. —

No. 2. „Lieb Liebchen" von H. Heine. Je schwieriger die musikalische Auffassung und Illustration der Lieder von Heine *), desto rühmlicher ihre glückliche Lösung! — Schon die consequente Durchführung der Begleitung, die, ohne geziert und langweilig zu werden, das pochende Herz bezeichnet, verdient Lob. Aber auch die Melodie hat etwas Eindringendes, Inniges, obgleich

*) Atta Troll dürfte sich wohl weniger zur Composition eignen!!

sie sich nur in wenigen Tönen bewegt; auch bezeichnet eine natürlich fortschreitende, aber keinesweges matte Harmonie sehr gut den Gang und den Character des Gedichtes bis zur schaurigen Apostrophe an den „Zimmermann." Dies letzte Wort müsste nur immer so accentuirt sein, wie das erste Mal, wo es vorkommt; die spätere Betonung ist störend.

No. 3. „Heimweh," Gedicht von Crescence Gordigiani, geb. Freiin v. Imsland; — also ein Familienstück, und zwar ein recht schönes, gemüthvolles in Dichtung und Composition — ein Lied, das wohl im Stande ist, das Heimweh zu wecken, wenn man es singt, oder von einer recht schönen Mezzosopran- oder Altstimme singen hört. — Sollten wir etwas daran tadeln, so wäre es ein mehrmals wiederkehrender, schwerer Accent auf die Sylbe: „*ist's*," der leicht beseitigt werden konnte, wenn der Componist das Wort: *Heimweh* zur Ausfüllung des Rhythmus wiederholt hätte. — Dann hätten wir wohl in der zweiten Hälfte des Liedes, wo die musikalischen Gedanken sich zu wenig von einander absondern, irgend einen Aufschwung der Melodie und Harmonie gewünscht, was namentlich bei den Worten: „Dies Gefühl, ist's Dir bekannt?" sicher von der vortheilhaftesten Wirkung gewesen wäre, unbeschadet der Einfachheit des Liedes, die wir gerade loben müssen.

Weniger Gutes können wir von dem vierten Liede dieser Sammlung sagen, nämlich von dem „Frühlingsliede" von Uhland.

Da hat sich der Componist nun sichtbar die grösste Mühe gegeben, um neu, interessant, tieffühlend und mannichfaltig zu erscheinen; — und was ist das Resultat seiner Anstrengung? Eine verfehlte Composition, bei allem Streben nach Characteristik trocken und unerfreulich. Die Melodie, ohne Reiz, ist nicht einmal richtig gegliedert, eilt, wo sie verweilen sollte, und vergisst über einzelnen Zügen, dass sie ein *Ganzes* sein soll. Dazu eine fast immer gebundene, beinahe kirchliche Begleitung! — Wäre das Lied nur ganz anspruchlos hingesungen, wir würden zufrieden sein! Aber es macht förmliche Ansprüche mit seinen überhäuften und frappanten Ausweichungen; es modulirt so viel und nach so fremden Regionen, dass der Componist nur ganz am Ende sich an die Tonart zu erinnern scheint, von der er ausging. Das Nachspiel in gebundenem Styl ist nicht geeignet, den ungünstigen Eindruck zu verbessern. —

No. 5. Wenn wir nicht irren, bringt das diesjährige Album für Gesang, herausgegeben von Rud. Hirsch, eine Weise des tüchtigen Meisters Tomascheck zu diesem Liede, das dort zu besserem Verständniss: „Die Hirtin auf der Alm" bezeichnet ist. Hier wird es zu gleichgiltig abgethan, und man kommt nicht dazu, sich für Individualität und Situation zu erwärmen. Auch hat den Componisten scheinbar das „heilige Glöcklein" etwas genirt, das er fortwährend auf *d* erklingen lässt. Recht gut, — aber ohne von einem so einfachen Liede einen grossen Harmonieenreichthum zu verlangen, hätte sich das erwähnte *d* gewiss zu einigen andern zweckmässigen Wendungen bereit finden lassen.

No. 6. „Der Wanderer in der Sägemühle" von J. Kerner. Das Gedicht in seiner etwas fremden und sonderbaren Situation, mit seinem tragischen Schlusse, ist vom Componisten mit Sinn und Talent behandelt, aber eben das sichtbare Bestreben, die etwas unmusikalische Localität zu schildern, hat ihm die Freiheit des höhern Gedankens beschränkt. — Mit der musikalischen Interpunction und Periodisirung nimmt es unser Componist nicht immer ganz genau, und schliesst zuweilen vollständig, wo der Sinn noch nicht zu Ende ist; freilich theilt er diesen Fehler mit vielen Andern, oft Hochgepriesenen. —

Die Sammlung wird übrigens, trotz der nicht zu umgehenden Ausstellungen, doch ihre Freunde finden. Es empfehlen sich diese Lieder noch besonders den Dilettanten durch ihre leichte Ausführbarkeit und den sehr mässigen Umfang der Stimme, den sie in Anspruch nehmen. So sehr übrigens die letztere Accommodation zu billigen ist, weil dadurch die Popularität der Compositionen bedeutend gefördert wird, so will es uns doch scheinen, als haben die Componisten der neuesten Zeit sich in diesem Puncte allzuwillig einer Selbstbeschränkung hingegeben, die offenbar die Freiheit des Schaffens beeinträchtigt, wenn sich jene Beschränkung nicht, wie von selbst, ergibt. Wir sind überzeugt, dass durch diese Nachgibigkeit, diese Berechnung, manche schöne Melodie im Keime erstickt wurde. Man folge, ohne eine Individualität für den Vortrag im Sinne zu haben, dem Genius der Inspiration, und wähle dann lieber das Mittel der *Erleichterung* und der bequemeren *Varianten* in einer beigefügten Notenzeile für minder Begabte. — *Al.*

## Nachrichten.

*Hamburg*. Im Januar. Mitte December vorigen Jahres ging *Donizetti's* vielbesprochene und vielbelobte Oper: „Linda von Chamounix" hier in Scene, deren erste Vorstellung zugleich das Benefiz des Herrn *Wurda* war. Die Musik fand im Allgemeinen viel Anklang, obgleich es auch nicht an einigen Opponenten fehlte, die es dem *Donizetti* nun einmal nicht verzeihen können, dass er nicht wie *Mozart* und *Beethoven* componirt, sondern in seiner Art. Wenn nun gleich die Berichte aus Wien über die Vortrefflichkeit dieser Oper gar zu übertrieben und enthusiastisch waren, so muss man doch gestehen, dass sie zu *Donizetti's* besten Werken gehört und für die Sänger sehr dankbar gehalten ist, ohne dass ihnen besondere Anstrengungen irgend einer Art zugemuthet werden. Die vorzüglicheren Nummern sind: das erste Finale, worin die Preghiera sehr gelungen ist, namentlich die wohlberechnete Steigerung durch das Hinzutreten des vollen Chores mit figurirter Orchesterbegleitung; sodann die Tenorcavatine in A dur im zweiten Acte und das Finale dieses Acts, das nicht ohne dramatische Wahrheit und Characteristik ist, besonders in der Partie des Vaters der Linda. Der letzte Act ist der schwächere und es ist hier nur das Duett zu Anfang des Finale und ein fünfstimmiges Gebet als recht gelungen zu bezeichnen. Die Ausführung allhier darf man in jeder Hinsicht

eine vorzügliche nennen. Fräul. *Jazedé* führt die Titelrolle vortrefflich aus. Herr *Wurda* ist als Arthur ganz ausgezeichnet und darf diese Partie seinen besten beizählen. Die Herren *Leithner* und *Reichel* als Richard und Pfarrer sind Beide ebenfalls lobenswerth. Herr *Damke*, der in meinem letzten Berichte erwähnte junge talentvolle Tenorist, hat die Partie des Pierotto auszuführen. Ursprünglich ist der Pierotto eine Altpartie, sie ist aber mit Geschick für Tenor arrangirt und Herr *Damke* singt dieselbe lobenswerth. Nach der dritten Vorstellung musste die Oper leider auf eine Zeit lang zurückgelegt werden, da Herr *Wurda* am Weihnachtsabend von den hier stark grassirenden Blattern ergriffen wurde. Zum Glück hat er sie nur in einem geringen Grade gehabt, so dass Hoffnung da ist, ihn in Kurzem wieder auftreten zu sehen. — Mad. *Stöckl-Heinefetter* hat ihre Gastrollen mit der Jessonda beschlossen. Die vor einiger Zeit im Feuilleton dieser Blätter mitgetheilte Nachricht, dass diese Sängerin hier engagirt sei, beruht auf einem Irrthum. Gleich nach Mad. *Stöckl-Heinefetter* hat Mad. *Walker* hiegastirt. Mad. *Walker* war früher während eines Zeitraums von zehn Jahren Mitglied der hiesigen Oper, gab aber ihren Contract dieses Frühjahr, als Hamburg von der furchtbaren Brandcatastrophe heimgesucht ward, freiwillig auf, weil ihr weit glänzendere Anerbietungen, als das hiesige Engagement, gemacht worden waren, wie sie in einem Briefe an die Direction — aus Paris datirt — bemerkte. Tempora mutantur et nos mutamur in illis. Einige Monate später kam Mad. *Walker* wieder hieher und wünschte sehnlichst ihren Contract mit der Direction zu erneuern, diese hatte aber mittlerweile ein Engagement mit Fräul. *Jazedé* abgeschlossen und konnte ihr daher nur einige Gastrollen anbieten. Sie ist demzufolge aufgetreten in Fidelio, Jessonda, Freischütz, Norma, Figaro (Susanne), Don Juan (Donna Anna) und zuletzt in *Donizetti's* Lucrezia Borgia. Diese Vorstellung war aus mehrfachen Gründen sehr besucht und zum Schluss wurde, nachdem Mad. *Walker* wehmüthig Abschied genommen hatte, die Direction gerufen, welche auch alsobald erschien und erklärte, dass es für den Augenblick wegen anderweitiger eingegangener Verpflichtungen nicht möglich sei, dem Wunsche Einiger, Mad. *Walker* wieder zu engagiren, zu entsprechen. Diese Erklärung genügte, und die Direction ward mit lebhaften Beifallsbezeugungen wieder entlassen. —

Concerte sind bis jetzt, aus früher mitgetheilten Gründen, nicht gewesen. Ein Pianist, Herr *Rudolph Willmers*, hat sich hier mehrere Wochen aufgehalten, ohne aber sich öffentlich producirt zu haben. Ich hatte zum Oeftern Gelegenheit, ihn in Privatcirkeln zu hören, und muss ihm hinsichtlich seiner ausgezeichneten Technik und Bravour die grösste Bewunderung zollen. Besonders ist die Sicherheit und Reinheit in den schwierigsten und combinirtesten Passagen, wie sie jetzt an der Tagesordnung sind, zu loben. Im Spiel hat er sich ganz *Liszt* zum Vorbild genommen, auch zum Theil in der Composition, obgleich hier öfter *Thalberg* durchklingt. Die Verlagshandlung von Schuberth und Comp. hat einige seiner Compositionen edirt, welche aber mehr in Arrangements bestehen. Herr *Willmers* ist von hier direct nach Paris abgereist, wo er sich längere Zeit aufzuhalten gedenkt. Es unterliegt keinem Zweifel, dass derselbe mit der Zeit einen bedeutenden Rang unter den modernen Pianofortevirtuosen einnehmen wird, zumal er sich einer kräftigen Constitution zu erfreuen hat. — Ein junger Kopenhagener, Namens *Siegfried Saloman*, der auf Königs Kosten seine musikalischen Studien bei *Schneider* in Dessau und *Lipinsky* in Dresden gemacht hat, verweilt hier seit mehreren Wochen und gedenkt baldigst nach Kopenhagen zurückzukehren. Er hofft dort eine von ihm componirte Oper: Tordenskjold, Text von *Lyser*, zur Aufführung zu bringen. Im Altonaer Theater ist derselbe auch als Violinvirtuos aufgetreten, jedoch ohne sonderlichen Erfolg, wie ich höre. Im hiesigen Stadttheater wurden bei Gelegenheit einer Benefizvorstellung für die hier anwesenden französischen Schauspieler, die in Deutschland in ein gleiches Misère gerathen sind wie die deutschen Opernsänger vorigen Sommer in Paris, zwei Ouverturen von ihm aufgeführt. Sie fanden nur sehr getheilten Anwerth. Fleissige Arbeit ist nicht zu verkennen, aber Erfindungsgabe und Fantasie mangelt. — Der gefeierte Violinvirtuos *Ernst* wird in diesen Tagen hier eintreffen. Ueber seine zu erwartenden Concerte werde ich speciell berichten.

—*r*.

---

*Prag*. Unsere Oper hat in der letzten Zeit wieder zwei Novitäten gebracht, eine deutsche und eine italienisch-französische. Zum Vortheil der Dem. *Henriette Grosser* sahen wir nämlich zum ersten Male: „Adèle de Foix,“ Oper in drei Acten von *Robert Blum*, Musik vom königl. sächsischen Kapellmeister *Reissiger*, welche sich jedoch nur eines zweifelhaften Successes zu rühmen hatte.

Der Dichter führt uns in der Bearbeitung dieses längst bekannten und oft zu epischen und dramatischen Gedichten benutzten Stoffes schon in der Introduction den eifersüchtigen Grafen Chateaubriand vor, der eben von seiner Gemahlin Abschied nimmt, um an das Hoflager des Königs nach Paris zu gehen; da er sich aber, weder jung noch hübsch, vor dem liebenswürdigen und galanten Franz I. fürchtet, nimmt er Adelen das Versprechen ab, nicht nach Paris zu kommen, wenn er es auch selbst verlangte, mit der einzigen Ausnahme, wenn er ihr seinen Ehering zusendete, was sie sehr ungern zusagt, und gar nicht begreifen kann, wie er so etwas fordern kann. Auch hat sie der Graf kaum allein gelassen, so bekennt sie uns sehr naiv, dass sie ihn nicht liebe, und doch gehorchen müsse, da sie ihre Aeltern, kaum aufgeblüht, ihm gegeben, als ein grünes Reis am welken Stamme. Zum Unglück verirrt sich der König auf der Jagd, und kommt auf das Schloss Lavel, er und die Gräfin verlieben sich auf den ersten Anblick, der Page verräth das Geheimniss seines Gebieters. Franz verlangt in übergrosser Freundlichkeit die Rechte seines Wirthes, der Intrigant Bonnivet beschaut sich den Ring, lässt darnach einen andern machen (?), und nachdem Chateaubriand mit dem Könige in Paris angekommen ist, wird der falsche Ring an die Gräfin gesandt, die zu ihrem eigenen Vergnügen, und zur grossen Ueberraschung

und Zorn ihres Gemahles ihm an das Hoflager folgt. Er befiehlt ihr, sogleich zurückzukehren, wozu sie sich nur ungern entschliesst; doch der König kommt dazu, und nun ist von Abreise keine Rede mehr, da sie der Monarch zur Königin seines Festes und Turniers erwählt. Bonnivet lacht mit den Hofherren über den Grafen, der den Kuppler zum Zweikampf zwingen will, da kommt abermals der König, und will den Grafen streng bestrafen, auf der Gräfin Bitte wird er zwar von Schand und Henker (?) freigesprochen, doch soll er als Gesandter nach Spanien gehen, und der Friedensabschluss sein Sühnbrief sein. Der Graf lässt sich das gefallen, bis er erfährt, dass seine Gattin am Hofe bleiben soll, die sich zwar stellt, als wolle sie ihm folgen; der König jedoch spricht sehr kategorisch: „Mein Wille muss geschehen, lebe wohl auf Wiedersehen!“ und sie ist damit zufrieden. Im dritten Act findet endlich ein Rendezvous des Königs mit der schönen Gräfin Statt, worin ihm diese ihre Liebe gesteht, aber der Narr führt den Grafen dazu, der eine Pistole abschiesst, und nachdem der König fortgegangen, erst seine Gemahlin und dann sich selbst ersticht. Obschon auf dem Theaterzettel Franz I. nur als der Fürst bezeichnet war, erkannte man doch schon aus den Namen Chateaubriand, Bonnivet und Triboulet (der jedoch nur negativ an den von *Victor Hugo* erinnert) jenen König und seine Zeit, und hegte grössere Erwartungen als das musikalische Drama zu erfüllen im Stande war, welches auch den Compositeur der „Yelva“ eben nicht sehr begeistert zu haben scheint. Die Musik ist grossentheils melodiös, und da man in unserer Zeit so ziemlich daran gewöhnt ist, in Betreff der Originalität nicht gar zu strenge zu sein, so wollen wir dem Tonsetzer darüber keine Vorwürfe machen, dass die Haltung des Ganzen etwas an *Spohr* erinnert, dass wir im Anfange einer Stelle aus *Mozart's* Requiem und hier und da auch andern guten Reminiscenzen aus *Spohr*, *Weber* und selbst *Bellini* begegnen. Ein Nachtheil für die Oper ist, dass die Recitative zu stark instrumentirt sind. So ist auch die wichtige Stelle mit dem Verrath und der Wette des Pagen, aus welcher die ganze Handlung hervorwächst, so sehr vom Orchester gedeckt, dass es dem Verständniss schadet; sie hätte lieber in das Recitativ verlegt werden sollen. Unter die lobenswerthen Nummern der Oper gehört der melodiöse erste Chor, die Arie der Adele und deren brillantes Duett mit dem Pagen. Im zweiten Acte die Arie des Chateaubriand, und das Quartett, welches nur für die Situation zu lang ausgesponnen ist, im dritten Acte aber vorzüglich die Arie des Königs mit Flötenbegleitung. Was die hiesige Aufführung betrifft, so schien es bei der ersten, als habe es noch an Proben gefehlt (was auch wohl etwas zu der strengen Justiz beigetragen haben mag, die ein sehr kaltes Publicum ausübte), und wir wollen blos von der zweiten sprechen, worin nicht allein Dem. *Grosser* in Gesang und Spiel als höchst lobenswerth erschien, sondern auch die Herren *Emminger*, *Kunz* und *Strakaty* (Franz I., Chateaubriand und Bonnivet) ihr würdig zur Seite standen, und nicht minder Mad. *Podhorsky* (leider nur in der winzig kleinen Rolle des Pagen beschäftigt) im vollen Sinne des Wortes excellirte.

(Fortsetzung folgt.)

## *Feuilleton.*

*Liszt* hat in Posen bereits vier Concerte bei stets überfülltem Hause gegeben, obwohl das Billet zwei Thaler kostete. Der polnische Adel strömte aus der ganzen Provinz zusammen, um diesen modernen Orpheus zu hören.

In München gastirte eine italienische Operngesellschaft unter Leitung des Herrn Luigi Romani mit gutem Erfolge.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# *Verzeichniss neuerschienener Musikalien*

## und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom 28. Februar bis 6. März d. J.*

*Adam, A.*, Valse du Ballet: La Jolie fille de Gand p. le Pfte. Mainz, Schott. 54 Kr.

*Bach, J. S.*, Das wohltemperirte Klavier. 48 Fugen u. Präslud. in allen Tonarten f. d. Pfte zu 4 Händen eingerichtet von H. Bertini. compl. geh. Ebend. 18 Fl.

*Beriot, C. de*, 6 Etudes brill. p. Vlon et Pfte. Op. 17. No. 1—6. Berlin, Schlesinger. à 15—20 Sgr.

*Blatt, E. T.*, Die Kunst d. Klarinetblasens od. vollst. theor.-prakt. Klarinetschule in 3 Theilen. Neue Ausg. geh. Mainz, Schott. 9 Fl.

*Blumenthal, J. de*, La renaissance. Divert. s. un mot. de Righini p. Vlon et Pfte. Op. 91. Wien, Mechetti. 45 Kr.

*Burgmuller, Fr.*, 3 pet. Thèmes origin. p. le Pfte. Op. 76. No. 1—3. Mainz, Schott. à 45 Kr.

*Burgmuller, Ferd.*, Potp. a. d. Krondiamanten f. d. Pfte. Hamburg, Schubert u. Comp. 10 Ngr.

— Potp. a. Linda di Chamounix f. d. Pfte. Ebend. 10 Ngr.

— Galop. a. d. Krondiamanten f. d. Pfte. Ebend. 3½ Ngr.

— Volkslieblinge. 3 Rondinos f. d. Pfte im leichten Style. No. 1—3. Ebend. 10 Ngr.

— Der kleine Dilettant am Pfte. 4 Rondinos üb. bel. Lieder von Krebs f. d. Pfte im leichten Style. No. 1. Die Heimath. Ebend. 10 Ngr.

*Choix* de Rom. franç. etc. No. 287. Ciccarelli, Polacca f. Gesang, Pfte u. oblig. Violine. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.

*Chotek, F. X.*, Fant. s. Maria Padilla de Donizetti p. le Pfte. Op. 57 Wien, Mechetti. 1 Fl.

*Cramer, J. B.*, Praktische Pianoforteschule m. Beispielen vermehrt u verbessert. Mit Schuberth's musikal. Fremdwörterbuch als Beilage. Hamburg, Schuberth u. Comp. 1 Thlr.

*Curci, J.*, Le Printemps. L'Été. L'Automne. L'Hiver. Album romant. d'Ariettes, de Noct. et de Duos av. Pfte. Ital. u. deutsch. Cah. 3. Wien, Mechetti. 2 Fl.

*Cusent, P.*, Teufels-Galop f. d. Pfte. Berlin, Schlesinger. 7½ Sgr.

*Czerny, C.*, Gentilles des Opéras de Mercadante. Pet. Fant. fac. et brill. p. le Pfte. Op. 722. No. 1—3. Wien, Mechetti. à 30 Kr.

*Donizetti*, Potp. à 4 m. s. la fille du regiment. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.

*Dreyschock, A.*, Andante inquietoso p. le Pfte. Op. 23. Ebd. 1 Fl. 30 Kr.

*Duvernoy, J. B.*, Le Riquiqui. Quadr. p. le Pfte. Wien, Mechetti. 30 Kr.

*Haydn, J.*, Quatuor p. 2 Vlons, Alto et Vcelle. G dur. Partition. Nouv. Edit. Berlin, Trautwein et Comp. netto 15 Sgr.

*Heller, St.*, Gr. Caprice p. le Pfte. Op. 28. Wien, Mechetti. 2 Fl.

*Hiller, F.*, 6 Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte, ital. u. deutsch. Op. 23. Liv. 1. 2. Berlin, Schlesinger.

*Himmel*, Körner's Schlachtgebet f. d. Pfte übertr. u. ver. v. R. Willmers. Hamburg, Schuberth u. Comp. 10 Ngr.
*Krebs, C.*, Mein Herz ich will dich fragen a. d. Sohn d. Wildniss, Op. 123, f. Sopr. od. Ten. u. f. Alt od. Bariton m. Pfte. Ebend. à 7½ Ngr.
*Kressner, O.*, Canc. dramat. p. le Vcelle av. Pfte. Ebd. 1 Thlr. 5 Ngr.
*Kullak, Th.*, Paraphrases p. le Pfte. No. 1. Sur Norma. Wien, Mechetti. 45 Kr.
— Finales de l'Opéra: Gemma di Vergy de Donizetti, variés p. le Pfte. Berlin, Schlesinger. 20 Sgr.
*Lachner, Fr.*, Deutsche Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. No. 1—12. Wien, Mechetti. à 15—45 Kr.
*Lemoine, H.*, La Valse et Galop. Bagatelle a. le Ballet: La Jolie fille de Gand p. le Pfte. Mainz, Schott. 54 Kr.
*Liedertafel*, Norddeutsche, f. d. 4stimm. Männergesang. 1r Band v. L. Schuberth in Partitur u. Stimmen. Hamburg, Schuberth u. Comp. netto 22½ Ngr.
*Lindblad, A. F.*, Schwedische Lieder m. Pfte-Begleitung übertragen von Dr. A. E. Wollheim. Cah. 2. Ebend. 1 Thlr. 5 Ngr.
*Liszt, F.*, Das deutsche Vaterland f. Männerchor. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr.
— Dasselbe die 4 Singst. in Part. m. Pfte. Ebend. 1 Thlr. 20 Sgr.
— Gr. Fant. dramat. sur Huguenots p. le Pfte. Op. 11. 2e veränderte u. einzig rechtm. Ausgabe. Ebend. 1 Thlr.
*Mendelssohn-Bartholdy, F.*, Symphonie f. Orchester in A moll, No. 3, in Partitur. Op. 56. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 5 Thlr. 15 Ngr.
— Dieselben in Auflegestimmen. Ebend. 7 Thlr. 20 Ngr.
— Quartettstimmen dazu extra, 1e u. 2e Violine à 20 Ngr., Bratsche 17½ Ngr., Vcelle u. Bass 20 Ngr.
*Merk, J.*, Fleurs d'Italie. Fant. p. le Vcelle av. Pfte, No. 1, sur Lucrezia Borgia. Op. 26. Wien, Mechetti. 1 Fl. 15 Kr.
*Monpou, H.*, Addio Teresa. Chanson sicil. avec Pfte. (Aurora, No. 298.) Ebend. 20 Kr.
*Mozart, W. A.*, Don Juan im vollst. Klav.-Auszug. Stereotypausgabe. Berlin, Weidlé. netto 25 Sgr.
*Müller*, Jux-Walzer f. d. Pfte. Hamburg, Schuberth u. Comp. 3½ Ngr.
*Musard*, Valses de la fille du regiment p. le Pfte. Mainz, Schott. 27 Kr.
*Nicolai, O.*, Cavatine dell' Opéra: Odoardo e Gildippe con Pfte ital. et Allemagne. (Aurora, No. 299.) Wien, Mechetti. 1 Fl.
*Parish-Alvars, E.*, Fant. caractér. p. la Harpe sur mot. d'Oberon. Op. 59. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.
— Voyage d'un Harpiste en Orient. Recueil d'Airs et des mélod. popul. etc. p. la Harpe. Op. 62. No. 1. Ebend. 30 Kr.
*Pirkhert, E.*, 6 Etudes mélod. p. le Pfte. No. 1—6. Ebend. à 20 Kr.
*Plachy, W.*, Delices des Opéras. Pot. Fant. fac. et brill. p. le Pfte. Cah. 13. Delia. Cah. 14. l'Assedio di Calais. Ebend. à 30 Kr.
*Reichardt*, Freudvoll u. Leidvoll f. d. Pfte für die linke Hand allein übertr. von R. Willmers. Hamburg, Schuberth u. Comp. 7½ Ngr.
*Riefstahl, C.*, Souv. de la Sonnambula. Introd. et Var. p. le Vlon av. Pfte. Ebend. 25 Ngr.
*Rosenhain, J.*, A mes petites amies. 3 petites Duos à 4 mains p. le Pfte. No. 1—3. Mainz, Schott. à 54 Kr.
*Saint-Lubin, L. de*, La jote aragonese. Gr. Caprice de Conc. moderee s. un air nat. esp., précédé d'un Andante appassionato p. le Vlon av. Quat. Op. 45. 1 Thlr., av. Pfte. 1 Thlr. 5 Ngr. Hamburg, Schuberth u. Comp.
*Schuberth, L.*, 1r gr. Quatuor p. Pfte, Vlon, Cl. et Vcelle. Op. 23. Ebd. 2 Thlr. 5 Ngr.
— Variat. et Fant. s. le thème de Krebs p. le Pfte. Op. 31. Ebd. 20 Ngr.
*Spohr, L.*, Irdisches u. Göttliches im Menschenleben. Doppelsymphonie f. 2 Orch. in 3 Sätzen. Op. 121. Ebend. 7 Thlr.
— Trio Conc. p. Pfte, Vlon et Vcelle. Op. 123. Ebend. 3 Thlr. 10 Ngr.
*Strauss, J.*, Latanen-Walzer, Op. 143, f. Orch. 2 Fl. 30 Kr., f. 3 Viol. u. B. 1 Fl., f. V. u. Pfte o. f. Flöte c. Pfte à 45 Kr., f. 1 Flöte f. Czakan à 20 Kr., f. Guit. 30 Kr., f. d. Pfte zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., zu 2 Händen 45 Kr., im leichten Style 30 Kr.
*Thalberg, S.*, Deutsche Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. No. 13—24. Wien, Mechetti. à 15—30 Kr.
*Truhn, H.*, Der Hidalgo f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 38. Berlin, Schlesinger. 10 Sgr.
*Weber, C. M. v.*, Jubelouv. f. 2 Pfte zu 8 Händen arr. v. G. M. Schmidt. Ebend. 1 Thlr. 7½ Sgr.
*Willmers, R.*, Sehnsucht am Meere f. d. Pfte. Op. 8. Hamburg, Schuberth u. Comp. 15 Ngr.
*Wolff, E.*, 3 Fant. sur Reine de Chypre p. le Pfte. Op. 64. No. 1—3 Mainz, Schott. à 54 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

# Ankündigungen.

## *Bitte.*

Seit mehren Jahren vermisse ich die Originalpartitur und die Orchesterstimmen meines Oratoriums „Die letzten Dinge" und kann mich, da sie sehr häufig verborgt waren und von einer Hand in die andere gingen, nun nicht besinnen, an welchem Orte sie sich gegenwärtig befinden. Ich bitte daher den Borger oder jeden andern, der darum weiss, um eine gefällige Benachrichtigung.

Cassel, im Februar 1843.

**Louis Spohr.**

## NEUE MUSIKALIEN
im Verlage von **N. Simrock** in Bonn.

**Adam, A.,** Mélange sur des motifs de Carafa pour le Piano. 2 Fr. 50 Cnt.
**Bach, N. G.,** Op. 10. Divertiss. p. Piano à 6 m. 2 Fr. 50 Cnt.
**Beyer, F.,** Op. 55. Fant., Rond. et Var. I Montecchi e Capuletti de Bellini. 1—3. à 2 Fr. 50 Cnt.
— — Op. 56. Fant., Rond. et Var. I Puritani de Bellini. 1. 2. 3. à 2 Fr. 50 Cnt.
— — Op. 57. Fant., Rond. et Var. La Straniera de Bellini. 1. 2. 3. à 2 Fr. 50 Ct.
**Burgmüller, Fr.,** Op. 18. 2 Mélodies variées p. Piano. No. 1. Gli aragonesi in Napoli. 2. Cavatine de Anna Bolena. à 1 Fr.
— — Op. 28. Rond. sur des mot. de l'Opéra Elisir d'amore de Donizetti. 1 Fr. 50 Cnt.
**Czerny,** Exercices indispensables et journal^rs ou Coll^t de gammes et pass. etc. 2 Fr. 50 Cnt.
— — Le forgeron harmonieux, air favori av. Var. de Händel augmenté de 2 Variat. et Introd. 1 Fr. 50 Cnt.
— — Op. 672. 26 Etudes élégantes p. Piano. No. 1—24. à 1 Fr. No. 1. De la clarté et délicatesse de l'expression. — 2. Des embellissemens. — 3. De la vélocité des doigts. — 4. De la légèreté des mains. — 5. De la répétition d'une note av. diff. doigts. — 6. Des Octaves. — 7. De divers brillants passages. — 8. Exercices sur une corde. — 9. Du développement de l'exécution. — 10. De l'expression d'une mélodie simple. — 11. Des notes d'agrément. — 12. De la legère tenue des mains. — 13. De la tenue tranquille des mains. — 14. Du passement des doigts. — 15. Pour exercer les mains ensemble. — 16. Du jeu lié dans le style sévère. — 17. De l'usage des pédales. — 18. Du style lié. — 19. De la délicatesse d'exécution. — 20. Des triolets et passements des doigts. — 21. De la chaste expression. — 22. De différents passages utiles. — 23. De l'expression. — 24. Des tierces et cadences.
— — Op. 678. Bijoux à la Sontag. Fantaisie brill. sur des thèmes favoris des Opéras de Mozart. 4 Fr.
— — Op. 694. Etudes pour la Jeunesse, 25 préludes très fac pour Piano. 2 Fr.
— — Op. 696. 60 nouvelles préludes pour Piano. 3 Fr.
— — Op. 700. Délassement de l'Etude. 12 Morceaux du petit Salon dans le Style moderne et brill. à l'usage des jeunes élèves. No. 1—12. à 1 Fr. 50 Cnt. No. 1. Alpensänger-Marsch. — 2. Cavatine de l'Op. Adelia de Donizetti. — 3. Le reveil d'un beau jour, Chans. de M^me Malibran. — 4. Chansonnette Sici

lienne. — 5. Cavatine de Caraffa. — 6. Fr. Schubert's Trauerwalzer. — 7. Chanson Venitienne. — 8. Air Suisse. — 9. Danse de Mlle Taglioni. — 10. La Romanesca. — 11. Air russe. — 12. Chanson nationale de Nice.

**Forde, W.,** L'anime dell Opera p. Piano et Flûte. No. 16—27. à 1 Fr. 50 Cut. No. 16. Eurianthe de Weber: „Ich bau' auf Gott.“ — 17. Il Pirata de Bellini: Col sorriso d'innocenza. — 18. Aria de l'Opera: Le pré aux clercs, de Herold. — 19. Semiramide de Rossini, Duetto „Serbami ognor.“ — 20. La Sposa fedele da Paccini: „Ciel fà ch'io possa credere.“ — 21. Motif d'Eurianthe de Weber: Dem Frieden Heil! — 22. Beatrice di Tenda, Duetto: Ah nu, non sia la misera. — 23. Fidelio de Beethoven, Aria: Komm Hoffnung. — 24. Matrimonio Segreto, Duetto: Sie müssen sich bequemen (Se fiato). — 25. Melodie Suisse chantée par Me Stockhausen. — 26. Melodie Suisse chantée par Me Stockhausen. — 27. Adelaide de Beethoven.

**Hiller, Ferd.,** Op. 25. 6 Gesänge für Sopran und Männer-Quartett ohne Begleitung. Partitur u. Stimmen. 8 Fr.

— — Das Quartett besonders dazu. 4 Fr.

**Kufferath, H. F.,** Op. 8. 6 Etudes de Concert p. Piano. 5 Fr.

**Leduc, Alph.,** Op. 62. 2e Fant. brill. à 4 mains. Cavat. du Pirate. 2 Fr.

— — Op. 71. Vif et léger. Rondo brill. p. Piano. 1 Fr. 50 Cnt.

**Lemke,** Op. 20. Variat. brill. sur une Marche de Bellini. 2 Fr. 50 Cnt.

**Lemoine,** Les fleurs, Album pour les jeunes Pianistes. No. 1 — 24. 15 Fr. No. 1. Lemoine, Le Lilas, petit Rondeau sur un motif de Paganini. — 2. Lemoine, La Marguerite, Walse allemande (Serenade). — 3. Lemoine, Le Jasmin, petit Rondeau sur un Galop favori. — 4. Mocker, Ant., L'Altéa, Rondinette sur un thème de l'elisir d'amore de Donizetti. — 5. Rosellen, Le Reséda, petit Rondeau s. la Romance de N. Louis (Ma belle Touraine). — 6. Lemoine, Hy., Le Myrthe, petit Impromptu s. la Marche de Semiramis de Rossini. — 7. Lemoine, Les Roses Pompon, La Contredanse, la Walse et le Galop petit Divertissement. — 8. Mocker, A., La Pensée, thème varié s. la dernière pensée de Bellini. — 9. Rosellen, Hy., L'Iris, Divertissement sur les motifs du Ballet: La Volière, Musique de Casemir Gide. — 10. Lemoine, L'ocillet, petit Rondeau sur un air allemand. — 11. Dejazet, Le Narcisse, gr. Walse de Jullien: La Francesca. — 12. Hünten, E., Le Camélia, gr. Marche des Chasseurs et Galop de Norma. — 13. Rosellen, Hy., La rose blanche, Walse fav. du Ballet: La Chatte metamorphosée en femme, Mus. de Montfort. — 14. Rosellen, L'Hortensia, Air Tyrolien varié. — 15. Lemoine, La Porvanche, gr. Walse du Diable boiteux en Rondeau. — 16. Rosellen, Le bouton d'or, Rondeau Galop sur un motif de Parisina. — 17. Lemoine, Le Dehlia, Impromptu sur 2 motifs du Crociato de Meyerbeer. — 18. Dejazet, L'Anémone, Fant. sur la Walse de Strauss: l'Iris. — 19. Mocker, La Tulipe, Cavatine variée de: I Montecchi de Bellini. — 20. Rosellen, Le Lys, Choeur de Norma de Bellini. — 21. Dejazet, Le Géranium, Rondino sur la Mélodie de Schubert: La fille du pecheur. — 22. Lemoine, Le Volubilis, Impromptu sur le Duo de: La Norma de Bellini. — 23. Goetschy, J., Le Muguet, Fant. fac. et brill. sur un motif de Me Molinos-Lafitte: Lise la charmante. — 24. Arnold, J., Le Datura, Rond. sur le cor des Alpes de Proch. à 1 Fr.

**Levasseur, L.,** Op. 60. 42 Etudes progr. p. faire suite à la Méthode. Liv. 1. 2. à 3 Fr. 50 Cnt.

**Louis, N.,** Op. 74. Alla Siciliana. Variat. concert. p. Piano et Violon s. la Muletier de Vesuve, chanson Napolitaine. 4 Fr. 50 Cnt.

— — Op. 110. Le Sonneur, le Gondolier, 2 Rondeaux caractérist. No. 1. 2. à 1 Fr. 50 Cnt.

— — Op. 114. 4 Mélodies expressives pour Piano. 2 Fr. 50 Cnt.

— — Op. 116. Fantaisie Italienne p. Piano et Violon. 6 Fr.

**Meister, K. S.,** Singvögelein der Kleinen, 2stimmige Liedersätze für Kinder. Op. 2. 1e Lief. in 8. 1 Fr. 50 Cnt.

— — 12 Praeludien für die Orgel. Op. 3. 2 Fr. 50 Cnt.

**Müller, C.,** Ouverture: Otello de Shakespeare p. Orch. 12 Fr.

**Osborne, G. A.,** Rondeau-Walse p. Piano sur l'Opera: Polichinelle. Op. 34. 2 Fr.

**Ravina, Hy.,** Etudes caractéristiques p. Piano. Liv. 1. 2. à 5 Fr.

— — Op. 4. Rondo élégant p. Piano. 3 Fr. 25 Cnt.

**Ravina, Hy.,** Op. 5. Fantaisie de Salon sur 2 motifs napolitains pour Piano. 2 Fr. 50 Cnt.

**Rosellen, Hy.,** Op. 43. Souvenirs p. Piano du Ballet: La jolie fille de Gand d'Ad. Adam. No. 1. Variations sur un pas de la fête venitienne. No. 2. Divertissement s. le pas des Masques. à 2 Fr. 25 Cnt.

— — Op. 47. Fant. brill. et Variat. sur des motifs favoris: „Le code noir“ de Clapisson. 2 Fr. 50 Cnt.

— — Les plaisirs de la Jeunesse, Choix de Morceaux faciles et doigtés pour Piano. No. 1. 2. 3. à 2 Fr. 50 Cnt.

**Schwencke, Ch.,** Op. 22. 3 Rondinos sur des thèmes fav. de Rossini pour le Piano. No. 1. 2. 3. à 2 Fr.

— — Op. 44. 3 Rond. p. Piano à 4 mains. No. 1. Choeur de Norma. No. 2. Duetto de Norma. No. 3. L'Andalouse. à 2 Fr.

— — Op. 51. Fant. pour Piano à 4 mains sur la Walse: Philomèle de Strauss. 3 Fr.

**Spohr, L.,** Op. 122. Der 128. Psalm für 4 Chor- und 4 Solostimmen, Clav.-Auszug. 3 Fr.

— — Die 4 Singstimmen besonders. 2 Fr. 63 Cnt.

— — Die vollständigen Orch.-Stimmen zu dem Oratorium: „Die letzten Dinge,“ geschr. netto 14 Thlr. preuss. Cour.

— — Jede Doppelstimme von 1r, 2r Vl., Alt, Vcelle und Bass. à netto 25 Sgr.

---



---

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten März. № 11. 1843.



## *Friedrich Rochlitz.*

(Fortsetzung.)

Die Zeit, wo ich die Schule verlassen und die Universität beziehen sollte, nahete sich nun. Mit ihr nahete sich mir die *Nothwendigkeit*, schweren Tritts und starren Ernstes. Bisher hatte diese nur die äussern Formen meines Lebens, und wie aus weiter Ferne beherrscht, wo man der Herrscherin oftmals entschlüpft und ihrer Gewalt selten sich gänzlich bewusst wird; jetzt begann sie entscheidend in das Wesen und die Gestaltung meines gesammten Daseins sich zu drängen und ihr Machtwort geltend zu machen. Vor ihr flieht die jugendliche Unbesorgtheit, und das Vertrauen auf eigene Kräfte wankt oder springt auch wohl über von blöder Muthlosigkeit zu Trotz und keckem Uebermuth, von Trotz und Uebermuth zu Muthlosigkeit. Mit jener Unbesorgtheit und jenem Vertrauen ziehen dahin das vollkräftige Hängen am Augenblick, und die selbstvergessene, gleichwohl nicht ganz maasslose Begeisterung für das, was er Schönes und Beglückendes mit sich bringt. Man wird geweckt aus tiefem Jugendtraum, und meist gewaltsam geweckt; man *muss* sich ermuntern und reibt sich die Augen, meist verdrüsslich, dass man's muss. Ich rieb sie auch; und von dem, was ich nun erkannte, wird in der Folge noch Mancherlei zu erwähnen sein: jetzt möge nur noch dessen, und vor der Hand schliesslich, gedacht werden, was einmal hier, wo von meinen künstlerischen Anwandlungen gesprochen worden, in Rede steht: von meiner Musik. Ich musste nun daran gehen, über meine Zukunft, so weit sie sich absehen liess, entscheidende Entschliessungen zu fassen und diesen gemäss meine Thätigkeit zu bestimmen. Mich jener Kunst zu widmen: dazu kam mir auch jetzt selbst nicht ein flüchtiger Gedanke. Anderes nicht zu erwähnen, so hatte ich der grössten Kirchencompositionen alter und neuer Zeit so viele, und in den letzten Jahren nicht nur mit Sinn, sondern auch nicht ganz ohne Einsicht in ihr Wesen und ihre Structur, gehört; andere Musikarten achtete ich nicht, da ich sie nicht kannte: meine Leistungen in dieser Kunst, jetzt nicht mehr blos betrachtet als unschuldigfreudiges Nachgeben gegen innern Drang und ohne weitere Absicht für das Leben, erschienen mir nun wie der herabrinnende Tropfen am vollen Eimer; meine Fähigkeiten für sie, wie die Kräfte des dürftig ausschlagenden Sträuchleins unter mächtigen, dichtüberschattenden Eichen. Gleichwohl war meine Neigung zur Tonkunst sehr innig, und ich hatte sie in den letzten Jahren so reichlich genährt, als es mit meinen übrigen Obliegenheiten sich irgend vereinigen liess; Kampf ward nöthig, um Freiheit zu bewahren und die Neigung in gerechten Schranken zu halten: aber nach jener jugendlichen Schwäche, die sich vor dem Selbstbewusstsein als Stärke ausnehmen soll, wollte ich diese Neigung brechen — mit Eins und für immer brechen. Ich gab fast alle meine Musikalien weg, verkaufte mein Instrument und that mir noch manche andere Plage an, um mich jeder Beschäftigung mit ihr, jeder Freude durch sie, selbst in freien Stunden, zu entziehen. Ich setzte auch — der Himmel weiss, mit welchen Schmerzen zuweilen — diese Hungercur ein volles Jahr hindurch: da ergriff eine besondere Veranlassung *) mich in meinem Innersten mit unwiderstehlicher Gewalt; trieb mich, mein Verfahren von neuem zu prüfen, und da konnte es nicht anders kommen, als dass es mir thörigt und pedantisch erschien. So beschloss ich nun, mir jene Erquickung nicht ferner zu versagen, doch unter der, mir hoch und theuer abgenommenen Zusage: in und für Musik nichts zu unternehmen, was mir Zeit und Kräfte kosten würde, die ich auf Berufsmässig-Wissenschaftliches verwenden könnte; mithin besonders nichts zu componiren, nichts direct über Musik Geschriebene zu lesen, Kirchen-, Opern- und Concertmusik selten und nur bei Aufführungen ganz vorzüglicher Werke zu besuchen; und nie zu spielen oder zu singen, ausser etwa in letzter Abendstunde, nach Vollendung aller Obliegenheiten und gänzlich abgeschlossenem Tage. Wurde ich nach Jahr und Tag in der Erfüllung dieser Zusage, besonders in ihren zwei letzten Puncten, etwas nachsichtiger: so blieb doch das Wesentliche dieses meines Verhältnisses zur Tonkunst fortan einen beträchtlichen Abschnitt meines Lebens sich gleich.

Und um endlich dies liebhaberische Kapitel bis auf Weiteres zu Ende zu bringen, möge hier auch gewisser schwächlicher poetischer Anläufe während meiner

*) Diese, in Hinsicht auf mein gesammtes Leben bis zum heutigen Tage mir bedeutende Veranlassung (es war die Anwesenheit Mozart's in Leipzig) steht mit andern Gegenständen in so naher Verbindung, dass ich, sie zu schildern, bis auf diese versparen muss.

Schulzeit noch kürzlich gedacht werden, da sie zugleich den Gang meiner Ausbildung überhaupt, ja auch meinen gesammten geistigen Zustand in jenen Jahren näher bezeichnen helfen.

Unsere Lehrer waren sämmtlich geübte und fleissige Philologen; Professor *Fischer*, als Rector an ihrer Spitze, war als solcher — besonders um seiner grammatischen Gelehrsamkeit und kritischen Genauigkeit willen — sogar wahrhaft berühmt, wenigstens unter den Gelehrten Deutschlands und Hollands. Dass wir Alle in diesem Fache menschlichen Wissens, ganz unverholen dem einzigen, das Fischer achtete, „'was Rechts" lernen möchten, lag ihnen Allen am Herzen, und Keinem mehr, als dem grundredlichen, für den Gegenstand seiner Achtung unablässig und höchst leidenschaftlich eifernden, unermüdlich und immer angestrengt thätigen Fischer. Von alle dem, was irgend Poesie genannt werden mag, sahe wohl aber die Sonne in ihrem Lauf kein menschliches Wesen weiter entfernt, als jenen gelehrten Mann und vollends seinen Freund, den Conrector Thieme, ohngeachtet sie griechische und römische Poeten erklärten. Ich darf das ungescheut behaupten, nicht nur weil es vollkommen gegründet (einiges in der Folge Anzumerkende wird es weiter darthun), sondern weil es auch nicht gegen Pietät eines Schülers ist; denn läsen die Männer, was ich hier geschrieben, sie würden darum mich loben. Der Zweite, ein demüthiger und schwacher Nachahmer des wahrhaft gewaltigen, auch körperlich colossalen Fischer — übrigens ein gutmüthiger und gern spassender Mann — nannte selbst die bildlichen Ausdrücke der von ihm erläuterten Dichter „dummes Zeug," und setzte gewöhnlich lachend hinzu: Aber da seht ihr, wohin die Poeten gerathen. Fischer, stets ernst, oft finster, erläuterte, selbst ohne die geringste Nebenbemerkung, die griechischen Dichter, wie die Prosaiker: nämlich der Sprache nach, diese aber blos grammatisch und kritisch; letztes jedoch nur zur Prüfung des Lesarten. Der Sinn der Worte und Redesätze wurde, aufgelös't in Prosa, nur im Einzelnen und in ihrer grammatischen Verbindung angegeben: so aber äusserst ausführlich und in lateinischen Dictaten. So kam es, dass ich z. B. seinen Vorlesungen über die Phönizierinnen des Euripides und über den Plutus des Aristophanes jahrelang (er bedurfte mehrerer Jahre zur Erklärung eines Stücks) und wahrlich mit grösster Aufmerksamkeit beiwohnte, jedes Wort des dictirten Commentars nach-, und bei der täglichen Wiederholung schön in's Reine abschrieb, ohne doch, so wenig, als Einer meiner Mitschüler, auch nur den historischen Inhalt und Fortgang dieser Schauspiele, ja selbst ihrer einzelnen Scenen, jemals erfahren und mir einigermaassen in's Klare setzen zu können. Alle Poesie der neuern Völker verachtete und verhöhnte Fischer tief und ganz ungemessen: keine aber tiefer, als die, der Deutschen. Selbst die deutsche Sprache verachtete er unbedingt; und vollends ein Gelehrter, der deutsch schrieb, war ihm ein Greuel. Hieraus folgte, dass nach seinem und jenes seiner Collegen Willen, von uns Allen durchaus kein Buch, das in deutscher oder sonst einer neuen Sprache geschrieben war, gelesen werden sollte; keines, ohne Ausnahme: mithin auch keines über Erdbeschreibung, Geschichte, Mathematik u. s. w. Die Obern waren angewiesen, mit aller Strenge über Befolgung dieses Verbots zu wachen. Das thaten sie nun auch — nämlich bei den Unteren: dagegen hatten sie sich zu einem Vorrechte ihrer höhern Stellung gemacht, im Geheim davon sich selbst freizusprechen; so dass Jeder von dem Tage an, wo er Ober-Secundaner ward, mit der Begier langbekämpfter Sehnsucht über deutsche Schriften herfiel, selten Gutes aus ihnen zu wählen verstand und Lust hatte, und — gewiss, dass Niemand wage, ihn zu verrathen — mit dieser Beschäftigung vor den armen, sehnsüchtigen Untern wohl gar prangete. — Unter solchen Umständen konnte es nun kaum anders kommen, als dass die, denen einige poetische Anlage verliehen — welche Anlage, um sich zu regen, nach Luft und Stoff sich hinausdrängte — auf die Wildbahn oder gar in wüste Irre geriethen. Ich meines Theils kann hier von Glück sagen: ich kam ohne mein Verdienst mit blauem Auge davon. Bevor ich zu jener gesetzwidrigen Emancipation gelangte, entlud sich, was etwa an solcher electrischen Materie in mir ruhete, indem ihre Fünkchen in die Tonkunst übersprangen. Ich erinnere mich nicht, irgend Etwas in diesen Jahren — auch nur zu reimen versucht zu haben, ausser Blättchen an die geliebte Mutter zum Geburtstage, zum neuen Jahre u. dergl., und jezuweilen ein geistliches Gelegenheitsstück, etwa am Weihnachtsfeste, bei vorbereitenden Betrachtungen zur Communion, oder (und das öfter), wenn ich mich in meiner gesammten Lage gar zu unglücklich fühlte, Wehklagen und Sterbelieder: in welchem Allen aber schwerlich etwas Poetisches mag anzutreffen gewesen sein. Erst als ich in die zweite Classe gerückt war und für die Lehrstunden des Conrectors den Horaz ernstlicher zur Hand nahm, fing an in mir aufzudämmern, dass doch wohl in diesen Oden noch etwas Anderes läge, als was — nach jenen grammatischen und kritischen Erörterungen — über den Sinn des Textes, in die allerplatteste Prosa aufgelöst *), kürzlich beigebracht wurde. Dies mehr geahnete, als erkannte Etwas belebte und reizte — oder, wie ich das dunkle, süsse Behagen daran deutlicher bezeichnen möchte: es charmirte mich; und ich versuchte, um dessen mehr theilhaftig zu werden, bei der Vorbereitung oder Wiederholung der Lectionen, den Dichter möglichst wörtlich, doch nicht in Versen, zu übersetzen: eine Beschäftigung, die mir so angenehm ward, dass ich z. B. in den Hundstagsferien, wo ich — indess die Mitschüler ihre entfernten Aeltern besuchten — freie Zeit im Ueberfluss

*) Wollte ich näher nachweisen, wie weit man diese Methode trieb, und was für Uebersetzungen, ihr gemäss, wir in der Classe (exponirend, wie man's nannte) liefern mussten: so würde jetzt es Jeder unglaublich und wenigstens übertrieben finden. Ein einziges kurzes und mehr spasshaftes Beispiel mag darauf hindeuten. In einer Stelle, die ich zu exponiren hatte, kam „ebrius" vor. Ich übersetzte: „Trunken." Pfuy, ihr garstiger Kerl! unterbrach mich der Conrector. „Berauscht," sagte ich, mich zu verbessern. Ne, schämt ihr euch denn ganz und gar nicht? rief er. Ist denn das 'was Besseres? Nun wusste ich nichts weiter. Na, was wird's? rief er mehrmals. Ich konnte auf keinen andern Ausdruck kommen. Endlich musste er selbst nachhelfen und übersetzte: „Ein wenig betitschet" und das in einer Ode und in vollem Ernst! —

behielt, aus eigenem Antrieb und ohne dass irgend Jemand davon Kunde nahm oder nehmen sollte, die sämmtlichen Horaz'schen Oden also verarbeitete. Als ich nun zum Stande der Freien gelangte und zu dem Vorrecht, Unrecht zu thun: da griff ich nicht weniger gierig, als Andere, nach der verbotenen Speise; ja — wie Jünglinge, die Tabak rauchen lernen, sich gegen Natur und Wohlgeschmack damit plagen, blos um es den Gefährten gleichzuthun und gleiches Ansehn dadurch bei ihnen zu erlangen — so plagte auch ich mich mit „Herford und Klärchen," „Burgheim," und ähnlich süsslichfaden und obendrein meist dickleibigen Werken, die im Grunde mir widerstanden und mich oft fatal langweilten. Endlich warf mir der Zufall, der allein über diese unsere Lectüre waltete, ein Buch zu, das (ich war schon im siebenzehnten Lebensjahre) nicht nur auf das Lebendigste mich aufregte, ja bis zu leidenschaftlichstem Antheil mich hinriss, sondern auch tief und nachhaltend in mein Inneres eingriff. Es waren Bürgers Gedichte. Durch den nicht weiten Kreis seiner Ideen konnte ich dem Dichter folgen; seine Kraft riss mich hin; seine sinnliche Lebenswärme entzündete mich nach allen Seiten hin, auch nach den bedenklichen; von dem Anschaulichen seiner Situationen und Treffenden seiner Bilder, so wie von seiner Sprache, war ich entzückt: Bürger war der Erste, der mich in eine wahrhaft poetische Stimmung versetzte und der beglückende Stürme, quälerische Wonne, mich in vollem Maasse empfinden liess. Und wie nun die thörigte, doch seiner Bildung (wenn er kein Narr ist) förderliche Selbsttäuschung, was er zu fassen und mitzuempfinden vermag, werde er ja wohl auch einigermaassen selbst leisten können, dem Jüngling eigen und mit Lächeln zuzugestehen ist: so entlud auch ich mich mancher Ballade, mit oder ohne „Ha sieh" und „Hurrah," unterliess auch nicht, mich in Schwermuth zu schmelzen oder in eingebildeter Leidenschaft umher zu reissen in „Liedern an Molly" — für welche ich nicht einmal ein Wesen kannte, das ich in der Phantasie hätte dazu herausputzen können — und muss es mir noch heute vergeben. Ein unmittelbarer Gewinn kam mir davon sogar auf der Stelle zu Gute: mit dem Wasserschatz jener faden Thränenbücher war es auf einmal vorbei; ja, es wollte alle Prosa mir geraume Zeit nicht schmecken und Verse mussten's sein, schön hinfliessende, wohlgereimte Verse. Unglücklicher Weise war, nachdem ich Bürger'n grösstentheils auswendig wusste und nach ähnlicher Kost verlangte, das poetische Werk, was mir von unser Aller geheimen Agenten (ach, dem Perückenmacher!) geliefert wurde, Wieland's *Idris*. Auch dies Gedicht ward gierig verschlungen; auch dies entzückte mich, nur auf ganz andere Weise, reizte und entzündete mich aber auch nach gewisser Seite hin, wo, mich auszulassen, mir weit gefährlicher ward, als dort im thörigten Nachahmen — was mir hier, eben wegen der andern Ablagerung des gewaltsam aufgerüttelten Gährungsstoffes gar nicht beikam. Und wie nun die Welt, auch in den allerengsten, unter strenger Clausur gehaltenen Kreisen, einem Jeden Stoff und Gelegenheit bietet, wie zu allem Guten, so zu allem Bösen, wonach er eifrig mit allen Kräften ringet: so that sie freilich es auch an mir; wovon, auch hier der Wahrheit volles Recht zu erweisen, in einem andern Zusammenhange nicht Weniges wird gesagt werden müssen. Dort ist auch zu berichten, was nach einiger Zeit mich wieder zu mir selbst brachte: hier ist es genug, zu erwähnen, dass mit dieser Rückkehr ich auch besser Stand fasste für jene Beschäftigungen jener meiner Anlagen und für jene geistigen Genüsse geheimer, eigener Wahl. Ich entschloss mich, den deutschen Dichter, zu welchem ich bisher nur wie aus weiter Ferne und mit ehrerbietiger Scheu hinübergeblickt hatte — Klopstock nämlich — kennen zu lernen. Jetzt, in ganz veränderter Richtung und Stimmung meines Innern, nahete ich mich ihm mit verdoppeltem Ernst, mit Feierlichkeit in Demuth. Das mir gänzlich Fremde seiner Wortstellung und Wortfügung, seiner Sprache überhaupt; das oftmals Versteckte im Gange seiner Gedanken und das nicht selten Sonderbare, abspringend Scheinende auf diesem Gange, erschwerten mir auf geraume Zeit sein Verständniss: aber, weit entfernt, dass dies mein beharrliches Bemühn hätte stören können, reizte es mich nur um so mehr an. Sonderte es doch meinen, mit Ehrfurcht betrachteten Meister gänzlich ab — nicht nur von allem Gemeinen des täglichen Lebens, sondern auch von allem Gewohnten aus meiner bisherigen deutschen Lectüre, und hob ihn in jenen Hinsichten den grossen Dichtern des Alterthums an die Seite, mit denen als mit Halbgöttern zu verkehren mir Verpflichtung und Freude war! Ganz wie diese behandelte ich ihn auch, namentlich darin, dass ich bei ihm nicht, wie bei Bürger und Wieland, fast allein auf ein lebendiges Anschauen und möglichst starkes Empfinden ihrer Darstellungen im Ganzen ausging, sondern hier alle Aufmerksamkeit, alle Theilnahme auch auf jedes Einzelne richtete und alle Kräfte aufbot, fortwährend des Ganzen im Einzelnen, des Einzelnen im Ganzen, mir bewusst zu bleiben, Eines im Andern mir zu eigen zu machen. Da konnte nun auch das Reine und Erhabene seiner Gesinnung, das Eigenthümliche seiner Ansichten und Beurtheilungen göttlicher und menschlicher Dinge; es konnte die Würde und adeliche Vornehmheit seiner Haltung und seiner gesammten Weise, sich selbst in seinen Werken darzustellen; es konnte — und eben jetzt wohl vor Allem — sein christlichfrommes, christlichliebendes Herz und seine Andacht, wie sich diese bald in hohem Auffluge der Kraft, bald in demüthigem Hinathmen innigen Zartgefühls kund gab *): dies Alles konnte da auf mich den tiefsten Eindruck machen; und ich darf sagen: wo es mir mit jenen treuen Bemühungen wirklich gelang, da war dieser Eindruck nicht nur der tiefste, sondern auch der rechte. So wurde mir Klopstock auch der, welcher mir zuerst mein Christenthum, um das ich, als Sache des Glaubens, der Liebe und des Lebens, in den letzten Jahren gänzlich gebracht war (wovon hernach), wenigstens als Sache der Phantasie in dunkeln Ahnungen und des Gefühls in sehnsüchtiger Wehmuth, wieder näher brachte. Gott vergelte es ihm! Ich las

---

*) Ich muss hier an die Zeit — die Jahre 1786 und 87 — erinnern, wo, ausser vom *Messias*, nur von den frühern Sammlungen der Oden die Rede sein kann.

mich mit brünstiger Seele in ihn hinein: doch weit mehr in seine Oden, Elegieen und Lieder, als in seinen Messias. Von diesem konnte ich nur Stücke aufnehmen und tragen. Sonst überfiel mich bei ihm eine gewisse Art Abspannung, eine Umnebelung des Kopfes und Stillstehen des Herzens, so dass ich nicht weiter konnte und das Werk weglegen musste. Aber, weit entfernt, dies — wie einige Jahre früher bei den Schmerzensbüchern — kurzweg ihm zuzuschreiben, schrieb ich es mir, meiner Unfähigkeit und meiner Entfernung von den heiligen Gegenständen zu; betrübte mich oft darüber: fasste jedoch bald wieder Muth, redlich weiter zu lesen, wo nicht aus Antheil, wenigstens aus Pflichtgefühl; denn dies hegte ich wirklich gegen den edlen Dichter und jenes sein Werk, frischte es auch immer neu auf, wenn es erkalten wollte. Dass ich auch nicht unterliess, zuweilen mir Luft zu machen in eigenen sogenannten Gedichten, die Klopstockisch gemeint waren, und wo ich mich in Nachahmung seiner metrischen und sprachlichen Formen, meist nach dem Ohr und nicht selten nach den Fingern, abquälte: das verdient kaum erwähnt zu werden. Vielleicht aber Folgendes aus etwas früherer Zeit.

(Beschluss folgt.)

## Briefe
### über Operndichtung und Operncomposition an einen angehenden Operncomponisten.

Von J. C. Lobe.

(Fortsetzung.)

### Zweiter Brief.

Dass eine Oper, die in unserer Zeit Glück machen soll, zunächst einen guten Text verlange, glaube ich Ihnen in dem vorigen Briefe dargethan zu haben. Erhalten Sie nun ein Opernbuch, wie gewinnen Sie die Ueberzeugung von der Brauchbarkeit desselben? Nehmen Sie diese Frage nicht für sehr leicht lösbar. Es ist Thatsache, dass ein dramatisches Werk beim Lesen gefallen und bei der Aufführung missfallen kann, und umgekehrt; es ist Thatsache, dass sich darin selbst sehr erfahrene Männer, Regisseurs z. B., irren können, wie viel mehr ein junger Componist! Daher ist der Versuch, Kriterien aufzufinden, vermittelst welcher man ein solches bei der Lectüre hinsichtlich seiner Wirkung auf der Bühne sicher beurtheilen könne, gewiss der Mühe werth.

Machen wir den Versuch.

Die Hauptforderung an ein Bühnenstück ist: *dass es interessire.* Interesse muss es erwecken, vom Anfang bis zum Ende, und in immer steigender Progression. Denn einer Erscheinung, die uns nicht interessirt, gehen wir nicht nach, und ein Interesse, das nachlässt anstatt zu steigen, befriedigt uns nicht.

Das Interesse an einem dramatischen Werke muss sich in zweifacher Weise hervorthun: an seinem Totale, und an allen Einzelnheiten, aus denen es zusammengesetzt ist.

Wie es nun solche Werke gibt, die weder das eine noch das andere erwecken, mithin absolut schlecht sind, so gibt es viele, die es in der einen, oder in der anderen Art, oder in beiden zugleich nur in geringem, ungenügendem Grade hervorzurufen vermögen. Die Wirkung ist dann natürlich auch nur eine geringe, ungenügende, matte. Zwar wird es selten ein Stück geben, das ganz ohne interessante Einzelheiten wäre, das nicht eine picante Situation, oder einen auffallenden Character, oder eine schöne Diction u. s. w. hätte; dagegen aber geht vielen das Interesse des Totalen ab.

*Ohne Totalinteresse aber ist jede Kunstproduction eine vergebliche.*

Ob also Ihr Text ein solches in sich trage, muss Ihre erste Frage und Untersuchung sein.

Wo liegt nun dieses Totalinteresse?

Es kann nirgend wo anders liegen als *in der Hauptbegebenheit*, die dem Zuschauer vorgestellt wird.

Die Hauptbegebenheit muss eine bedeutende Geschichte, ein inhaltgewichtiges Menschenschicksal in steigernder, immer spannender *Verwicklung* und in befriedigender *Auflösung* darstellen, sei es in Trauerspiel-, Schauspiel- oder Lustspielform.

Diese Hauptbegebenheit nun ziehen Sie sich nach der Lectüre als Kern des Ganzen, als möglichst kurze *Geschichtserzählung*, mit Abstreifung der Nebenumstände aus, d. h. werden Sie sich klar über das *Sujet* des Stücks, hinsichtlich seiner Erregungsfähigkeit eines bedeutenden Interesses, welches sich in der Form von Sympathie und Antipathie in Ihnen kund geben muss.

Angenommen, Sie wären in einer Gesellschaft, und ein Anwesender verspräche derselben eine *höchst interessante* kleine Geschichte zu erzählen.

Er thäte dies nun folgendermaassen.

In Paris lebte ein Graf; der war sehr wohlthätig und ein grosser Volksfreund. Er hatte eine schöne Gattin. Beide genossen ein ununterbrochenes Glück bis in's hohe Alter, und starben endlich kurz hinter einander.

Wen von allen Anwesenden könnte diese kleine Geschichte im Mindesten interessiren? Dachte ich doch Wunder, was nach solcher Wichtigkeit der Ankündigung herauskommen müsse, würden die Anwesenden ausrufen, und sich über den Erzähler lustig machen.

Jeder Theaterzettel ist eine solche vielversprechende, grosse Erwartungen erregende Ankündigung, und wie oft lässt das nachfolgende Stück unsere darauf gespannten Erwartungen unbefriedigt!

Was will der dramatische Dichter?

> Dass sich der Strom nach seinem Werke drängt,
> Und mit gewaltig wiederholten Wehen
> Sich durch die enge Gnadenpforte zwängt,
> Bei hellem Tage, schon vor Vieren,
> Mit Stössen sich bis an die Casse ficht
> Und, wie in Hungersnoth um Brod an Bäckerthüren,
> Um ein Billet sich fast die Hälse bricht.

Seinen Hals aber riskirt der Theatergänger nicht, um Gewöhnliches zu sehen und zu hören. Von der Bühne herab muss ihm ganz absonderlich Anziehendes vorgestellt werden. Nur die hervorragendsten Erscheinungen im Welt- und Menschenleben können ihn heranlocken, fesseln und zum Wiederkommen anreizen.

Freilich gibt es Stücke, die ohne diese Eigenschaft eine grosse Anziehungskraft auf die Masse ausüben, durch blendendes Nebenwerk z. B.; aber dann fehlen in die-

ser Masse die Kenner. Und im Gegentheil versammeln zuweilen sehr werthvolle Stücke nur einen kleinen Kennerkreis, während die Masse fehlt. Doch auch solchen Productionen geht ein gewisses allgemein wirkendes Etwas ab, das ich hier nicht weiter zu untersuchen habe. Ich bemerke nur, dass es dramatische Werke gibt, die das gemischteste Publicum, aus Kennern und Laien zugleich bestehend, anziehen, und dass wir gewiss am Sichersten verfahren, wenn wir die Bedingnisse eines guten Operntextes aus dieser letzteren Art zu abstrahiren suchen.

Um auf unsern Erzähler zurückzukommen, so denken Sie, er berichtete Folgendes:

Der französische Minister Cardinal Mazarin erlaubte sich die grössten Bedrückungen gegen das Volk. Ein Parlamentsmitglied stellte ihn darüber in öffentlicher Versammlung mit edlem Muthe zur Rede. Der Cardinal schwur ihm den Untergang, und setzte einen hohen Preis auf seinen Kopf. Der arme Graf irrte mit seiner jungen schönen Gemahlin, die sich nicht von ihm trennen wollte, in Paris herum, aus dem nicht zu entkommen, da alle Ausgänge von italienischen Soldaten besetzt waren. Gerade in dem Augenblick, als Beide der Entdeckung nahe sind, kommt ein gemeiner Mann aus dem Volke, ein armer Wasserträger dazu, befreit sie für den Augenblick und bestellt sie auf den Abend zu sich, um über ihre Flucht zu berathen, ohne sie zu kennen. Seinem edlen Herzen ist es genug, dass Beide unglücklich sind. Als sie bei ihm erscheinen, hört er, wen er gerettet, aber auch, welcher Gefahr er sich dabei aussetzt. Doch ist er über seine Handlungsweise keinen Augenblick unschlüssig. Die Frau bringt er als seine Tochter verkleidet, den Grafen in sein Fass versteckt, unter dringender Gefahr der Entdeckung glücklich durch die Barrieren nach einem nahen Dorfe, wo sein Sohn Hochzeit hält. Aber die italienischen Soldaten haben einen Streifzug in die Umgegend gemacht, entdecken Beide, und sie scheinen rettungslos verloren. Als sie abgeführt werden sollen, erscheint athemlos der edle Wasserträger. Ein Volksauflauf hat der Regentin die Begnadigung Armands abgerungen, er ist gerettet! —

Wie ganz anders erregt und interessirt uns diese kleine Erzählung! Da ist Gefahr, drohender Tod edler Menschen (Verwicklung) und Errettung daraus durch einen braven Mann (Auflösung).

Das ist der Stoff zum Wasserträger, dem Operntexte, der unter die besten gehört, die jemals einen Componisten beglückt und sein Genie begeistert haben.

Lesen Sie nun aus ihrem Texte eine bedeutende Schicksalsbegebenheit im Allgemeinen heraus, so mögen Sie schon einige Hoffnung fassen, doch noch nicht viel; denn gar manche andern Bedingungen abgerechnet, von denen ich in den folgenden Briefen reden werde, so müssen Sie dem Sujet vorerst noch schärfer in's Gesicht blicken, um auf seine volle Wirkungsfähigkeit mit Sicherheit schliessen zu dürfen.

Betrachten wir folgende kleine Geschichtserzählung.

Die Griechen wollen Troja erobern; ihre Schiffe aber werden vor Aulis von widrigen Winden aufgehalten. Agamemnon ist der Hauptanführer der ganzen Streitmacht. Das *Orakel* wird befragt, und gibt zur Antwort, dass die Flotte nicht eher fortkommen werde, als bis Agamemnon seine leibliche Tochter Iphigenie, die mit Achill verlobt ist, den Göttern geopfert. Der Vater kämpft einen schrecklichen Kampf, muss aber endlich nachgeben, lässt Iphigenien unter dem Vorwande, ihre Hochzeit zu feiern, nach Aulis kommen, und übergibt sie dem Priester. Als die Opferung vor sich gehen soll, erscheint die Göttin Diana und rettet Iphigenien.

Was sagen Sie zu diesem Sujet? erscheint es Ihnen nicht bedeutend, interessant und spannend?

Es ist keine Frage, dass die Situation eines Vaters, der gezwungen wird, seine eigene Tochter hinopfern zu lassen, dass die Situation eines jungen, schönen, unschuldigen Mädchens, einer Braut dazu, das hingeopfert werden soll, eine rührende, spannende und Mitleid erweckende Verwicklung, dass ihre Rettung eine befriedigende Auflösung, und das Ganze mithin die Bedingungen eines glücklichen Sujets vollkommen zu erfüllen scheint.

Dennoch liegt eine *allgemeine* Wirkungsfähigkeit nicht in ihm, denn die *Motive*, d. h. hier die *Ursachen*, aus denen die Begebenheit sich verwickelt und auflöst, waren für die Griechen eine Wahrheit, sind es aber nicht mehr für *uns Neuere*.

*Warum* soll Iphigenie geopfert werden? — damit die Griechen Troja erobern können.

Was kümmert es uns, ob die Griechen Troja erobern oder nicht? Kann es aber gar nur über die Leiche eines unschuldigen Mädchens hinweg geschehen, so möge doch, ehe wir das zugeben, lieber das dummabergläubische und barbarische Griechenheer im Meer ertrinken.

*Wem* soll Iphigenie geopfert werden?

Den Göttern!

Wer verkündet ihren Willen?

Das Orakel!

Aber wir wissen, dass diese Götter niemals existirt haben, und dass das Orakel eine plumpe Betrügerei war.

*Wer* rettet Iphigenien?

Eine Göttin. Ein Deus ex machina, das abgeschmackteste Mittel der Auflösung, das es gibt. Jedem Kinde muss die Frage kommen: wenn die Göttin einmal retten wollte, warum that sie es nicht gleich im Anfange? Warum lässt sie erst Vater und Tochter solche Qualen ausstehen? Es liegt keine vernünftige Erklärung dieses Warums in der Geschichte.

Alle diese Motive der Verwicklung und Auflösung sind für uns Alfanzereien, die kalt lassen, ja ihrer totalen Abgeschmacktheit wegen ärgern. Es bleibt demnach in dem Stück nichts übrig, als der Seelenschmerz des Vaters und die Gefahr der Tochter. Aber eben durch die läppischen Motive wird unser Mitgefühl paralysirt, denn wenn uns die Ursachen der Menschenleiden kindisch erscheinen, so können wir auch kein besonderes Bedauern für diese Leiden selbst empfinden.

Sie werden mir vielleicht einwenden, dass, wenn diese Motive für unsere Zeit keine Wahrheit mehr seien, so seien sie eine Wahrheit für die Griechen gewesen, und der Dichter dürfe verlangen, dass sich der Zuschauer in die Begriffe, Sitten und Denkungsweise jener versetze. Aber das ist eben der grosse Fehler man-

ches dramatischen Dichters, dass er Ansprüche an seine Hörer macht, die er nicht machen sollte. Bei einem Bühnenstücke darf er hinsichtlich der Hauptbegebenheit durchaus keine Selbstthätigkeit des Zuschauers verlangen, sondern alle Wirkung muss unmittelbar aus dieser selbst fliessen. Er darf *nichts* von dem *Kopfe*, von dem *Willen*, oder einer besondern Bildung abhängig machen, sondern Alles nur von dem, was jedes überhaupt nur richtig organisirte Menschenherz in Bewegung bringen kann. Es mag Menschen in unserer Zeit geben, und gibt welche, die durch einen besonderen Studiengang sich mit der antiken Welt bis zu einem gewissen Grade amalgamirt, in sie hineingelebt haben, aber ihre Zahl ist gering, und also wenigstens, wenn Sie ein allgemeines Publicum zu interessiren wünschen, rathe ich Ihnen, schon bei der Prüfung eines dramatischen Sujets *die* Frage nicht ausser Acht zu lassen, ob auch eine allgemeine Wirkungsfähigkeit, nicht auf diese oder jene besondere Menschenart und Bildung, sondern auf den Menschen überhaupt, ob ein *rein menschliches* Interesse darin liege. Ich weiss sehr wohl, dass Gluck *diese* Iphigenie, eine zweite auf *Tauris* componirt und sich grossen Ruhm durch beide erworben hat. Aber das kann mich nicht bestimmen, von meinen ausgesprochenen Ansichten abzugehen. Dieser Riesengenius zog die Kenner durch seine Musik an. Durch die Pracht und den Pomp der Ausstattung mag das Haus voll geworden sein, das Stück an sich hat nichts dazu gethan. Die damalige Zeit brachte Letzteres nur nicht mit in Rechnung bei der Beurtheilung einer Oper. Ich habe Ihnen aber schon im ersten Briefe gezeigt, dass sich die Zeit in dieser Beziehung geändert hat. Sonst liess man sich auch jeden Stax von Sänger gefallen, wenn er nur gut sang. Seit man aber welche kennt, die nicht blos singen, sondern auch spielen können, seit namentlich die Schröder-Devrient erschienen, haben sich manche Anforderungen bei dem Publicum gebildet und festgesetzt. Erträgt man einen linkischen Sänger wegen seines schönen Gesanges, so wird doch Niemand mehr behaupten, dass er eine *vollkommene* Kunstwirkung auf den Hörer hervorbringe, sondern eine sehr getheilte. Und eben so ist es mit dem Texte der Oper heut zu Tage. Kenner werden noch heute von der Gluck'schen Musik angezogen, die Stücke dazu lassen sie kalt. Das grosse Publicum aber nun gar bricht sich die Hälse nicht, wenn eine Gluck'sche Oper angekündigt wird, weshalb sie denn auch nur hier und da, nicht allerwärts, und spärlich auch nur noch gegeben werden.

Erscheinen Ihnen meine Bemerkungen der Beobachtung werth, so wäre das Sicherste, sich weniger nach fertigen Operntexten umzusehen, als nach einem Dichter, der Geneigtheit zeigte, sich Ihren Wünschen hinsichtlich der Bildung eines Operntextes in allen Theilen, und also zunächst auch in der Wahl des Stoffes oder Sujets zu fügen.

Denn mit wenig Schwierigkeit ist oft ein dramatisches Sujet von seinen Gebrechen zu reinigen, und aus einem besonderen, engen Kreise in den grossen, allgemein menschlichen herüberziehen, wenn man das Bewusstsein der rechten Erfordernisse eines solchen in sich trägt. Machte man z. B. aus dem heidnischen Griechenkönige einen christlichen Richter, der durch irgend ein natürliches Motiv seine eigene Tochter als eine Verbrecherin zum Tode zu verurtheilen gezwungen wäre; ergäbe sich dann im Augenblicke, wo das Henkerbeil ihrem Leben ein Ende machen sollte, ihre Unschuld, und würde sie folglich dadurch gerettet, so wäre aus dem besondern Griechensujet ein allgemein menschliches geworden, aus dem sich bei geschickter Ausführung, wovon in der Folge zu reden ist, eine Oper von ausserordentlicher Wirkung ergeben müsste.

Ja, vermittelst dieser angegebenen Kriterien eines, allgemeine Wirkungskraft in sich tragenden Stoffes wird es Ihnen selbst nicht schwer werden, einen solchen aufzufinden. Jeder gute Roman, jede Epopoe liefert ihnen einen, oft mehrere.

Zwar wird allgemein behauptet, dass es schwer, wenn nicht unmöglich, sei, aus einem guten Roman u. s. w. ein gutes dramatisches Stück zu machen, aber glauben Sie mir, es ist nicht wahr. Dass es selten oder gar nicht gelingt, liegt nicht in der Natur der Sache, sondern in der falschen Behandlung derselben.

(Fortsetzung folgt.)

---

## *Beleuchtung der Entgegnung des Herrn Gollmick.*

Von J. C. Lobe.

Die verehrliche Breitkopf u. Härtel'sche Verlagshandlung wird mir bezeugen, dass ich meinen zweiten Brief über Operndichtung u. s. w. bereits den 12. Februar mit meines Namens Ueberschrift eingesandt habe, also *ehe* mir der Wunsch des Herrn Gollmick, mich zu nennen, bekannt sein konnte *).

Herr Gollmick ist der Meinung, dass ich seine Glossen über Operntexte mit zu ernsthafter Miene betrachtet und commentirt habe. Das mag sein, für ihn, für mich, für Erfahrene überhaupt. Aber meine Briefe sind an einen *jungen* Componisten gerichtet, den ich vor falschen Ansichten und daraus fliessenden falschen Schritten zu bewahren wünsche.

Meiner Ueberzeugung nach halte ich die Wahl eines mittelmässigen oder gar schlechten Operntextes von einem *jungen*, noch *unbekannten*, *deutschen* Componisten, in *unserer Zeit*, für einen falschen Schritt, schon um deswillen, weil die Directionen zuerst auf den Text blicken, und wenn der mittelmässig oder schlecht ist, die Musik eines *jungen*, noch *unbekannten*, *deutschen* Componisten nicht zur Aufführung annehmen.

Die Wahl eines mittelmässigen oder schlechten Textes hält Herr Gollmick für keinen falschen Schritt; diese und keine andere ist die Tendenz seines Aufsatzes.

Freilich sagt er in seiner Entgegnung: „Wo aber habe ich die Annahme eines minder guten, oder elenden Buchs vertheidigt oder gar empfohlen? Habe ich nicht gesagt: Es wäre Thorheit, den Nutzen eines guten Opernbuches in Abrede stellen oder leugnen zu wollen,

*) Bestätigen wir hiermit. *Breitkopf u. Härtel.*

dass sich beide, Musik und Text, wie ein innig sympathisirtes Geschwisterpaar, die an einer Mutter Brust genährt worden, umschlingen müssen, um ein vollendetes dramatisches Ganze zu bilden.“

Herr Gollmick verschweigt aber den unmittelbaren Nachsatz in seinen Glossen, welcher heisst: „Allein wenn man das Libretto zur Hauptbedingung des Gefallens machen möchte, oder behauptet, ein mittelmässiges oder auch ein schlechtes Buch könne eine Oper umbringen, deren Musik ein Publicum interessirt, das zu bezweifeln lehrt uns eine lange Praxis,“ und in diesem Nachsatz liegt das Falsche für *junge*, noch *unbekannte*, *deutsche* Componisten *unserer Zeit*, oder wäre dieser Nachsatz so wie alle anderen mit diesem gleichlautende Sätze Ironie? Seine Entgegnung ist wenigstens keine, und in dieser sagt er ausdrücklich: „*Alle* Puncte meines Artikels sprechen sich dahin aus: dass eine populäre Composition auch das Buch emancipiren, oder mit andern Worten: dass ein minder guter *oder auch schlechter Text*, sobald er nur die unerlässliche Abwechslung der Nummern und Situationen berücksichtigt, und einigermaassen fliessende Verse enthält, dass ein solcher Text populär wird, sobald die Musik dem Publicum gefällt.“

Heisst das: nimm einen minder guten oder schlechten Text *nicht* an? oder heisst es: wenn du dir eine gute Musik zu schaffen getraust, so fürchte dich weder vor einem minder guten noch einem schlechten Text?

Daher sind auch folgende Sätze keine Ironie:

„Ein Opernbuch ist an sich *nie* gut oder schlecht. Es wird beides erst unter den Händen des Componisten, der für dasselbe nicht selten zum Prokrustes wird.“ Und:

„Ein Text, bei welchem nur eine gehörige Abwechslung der Nummern und Situationen berücksichtigt wird“ — (*nur* Abwechslung, ohne Bezug auf eine Haupthandlung, und auf eine *interessante* Haupthandlung?) — „und dessen Verse oder Reime nur einigermaassen in die Feder des Componisten fliessen“ — (der *Inhalt* sei welcher er wolle?) — „findet der seinen Mann, so ist das Buch *populär*, spiele es in Asien oder Russland, *sei seine Handlung verworren*, oder einfach, fromm oder schlüpfrig, *monoton* oder revolutionär, oder von dem beliebten Weltschmerz zerrissen.“

Herr Gollmick sagt also hier mit klaren Worten: mit guter Musik kann auch ein *verworrener* Text, kann auch ein *monotoner* populär werden.

Was *will* er mit dieser Aeusserung?

Will er vor der Annahme eines verworrenen oder monotonen Textes *warnen*, oder will er sagen: ihr könnt auch einen verworrenen und monotonen Text annehmen?

In dieser Entgegnung bemerkt er: „Meine Glossen sind Zusammenstellungen einzelner Gedanken in ein humoristisches Gewand gehüllt, und machen auf keine höhere Tendenz Anspruch, als hie und da eingerissene Missbräuche im Felde der Operncomposition zu beleuchten und mitunter zu bessern.“

Missbräuche?

Ich finde nur *einen* darin besprochen: den *Missbrauch* in der *Wahl* der Operntexte. Und diesen Missbrauch findet Herr Gollmick darin, dass die Componisten *nur nach guten* Operntexten Verlangen tragen. Wer etwas Anderes aus seinen Glossen herauslesen kann, der mag es; ich kann es nicht.

Meine Briefe haben die Tendenz: die Bedingungen eines *ächt dramatisch-musikalischen Werkes*, wie *wir Deutsche* es wollen, aufzufinden; dem jungen Komponisten das *würdigste* Kunstziel hinsichtlich der *deutschen* Oper vor die Augen zu führen. Wie weit er es erreichen kann oder will, ist seine Sache, in wie weit ich meine nicht leichte Aufgabe lösen werde, mögen Andere beurtheilen; dass aber diese meine Tendenz eine würdige ist, und dass in dieser Tendenz die Bestreitung von Halb- und Viertelswahrheiten, wie Goethe sie nennt, liegt, wird mir jeder Unbefangene zugestehen, und glaube ich von diesem Standpuncte aus in der ernsthaften und warmen Bestreitung der Glossen recht gethan zu haben. Wer überhaupt zugibt, dass junge Künstler durch falsche Ansichten auf Abwege geführt werden können, der wird auch zugeben, dass junge Künstler durch gewandte Autoren zu falschen Ansichten verleitet werden können, mag das Gewand, in das sie gehüllt sind, sein welches es wolle, der *Kern* ist, um dessenwillen geschrieben und gelesen wird, oder wenigstens in Bezug auf die Kunst geschrieben und gelesen werden sollte.

Findet Herr Gollmick in meinem Briefe Bitterkeit, so kann er sich versichert halten, dass er sich täuscht. Ich bekämpfe die *Meinungen*, die mir falsch scheinen, aber ich weiss, dass ich irren kann, wie jeder Andere, und also kein Recht habe auf irgend Jemand zu zürnen, der nicht meiner Meinung ist. Dass Herr Gollmick aber seine Worte auch nicht alle auf die Goldwage legt, davon, denke ich, geben seine Glossen und seine Entgegnung mehr Beispiele, als mein Brief und meine Beleuchtung.

Ich erinnere ihn nur an den Eingang zu seinen Glossen.

„Von seiner Musik hat *jeder* Componist *die Idee der Unfehlbarkeit*, und er stirbt darauf, dass es nur an dem festen Golddraht des Textes fehle, worauf er seine Ton-Perlen und Diamanten zu reihen brauche, um sich ein Diadem der Unsterblichkeit daraus zu flechten.“

Nun wahrhaftig, wer einen ganzen Künstlerkreis so der höchsten Arroganz beschuldigt, der sollte sich nicht wundern, wenn er mit ähnlicher Münze bezahlt würde. Aber Herr Gollmick hat gewiss schon hier und da auch ein Wörtchen von des Künstlers Unzufriedenheit mit sich selbst, von der oft tiefen, trostlosen Niedergeschlagenheit, die ihn bei der Erkenntniss mangelhafter oder verfehlter Kunstproductionen überfällt, gehört, und meint also obigen harten Ausspruch nicht so ernstlich als er sich liest.

*J. C. Lobe.*

---

## Recension.

*J. Fr. Kittl:* Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Op. 23. Leipzig, bei Fr. Kistner. Pr. 25 Ngr.

Die dem Referenten bekannt gewordenen Gesangcompositionen des Herrn Kittl athmen fast sämmtlich eine wohlthuende Frische und Innigkeit des Gefühls, und es ist daher begreiflich und erfreulich, dass sie ziemlich schnell Eingang gefunden haben.

Auch die vorliegende Sammlung wird Zeugniss geben von dem schönen Talente des Componisten; für vollkommen gelungen können wir jedoch nur *ein* Lied dieses Heftes, „Des Waldes Zuruf," erklären; — es ist das erste dieser Sammlung, und gewiss auch das beste.

Schon die Einleitungstacte, mit ihren schwankenden Tonarten und ihrem synkopirten Rhythmus (das sanfte Wehen der Blätter und Zweige bezeichnend), bereiten günstig den Eintritt der Singstimme vor. — Sie beginnt mit den Worten:

Hier will ich ruh'n, hier will ich weinen;
Leise die Blätter spielen im Wind.

Wie schön, und, bei aller Einfachheit, wie eindringend und innig werden diese Worte gesungen! Wie hebt und trägt die consequent durchgeführte, harmonisch-edle Begleitung die trefflich declamirte Melodie! — Bei den Worten: „Sanft ruft der Wald mir zu" nimmt die Begleitung eine sanftere Bewegung an, und leitet nun entschieden nach E dur über, in welcher Tonart sodann mild und tröstend die Worte erklingen: „Komm, armes Herz, komm zur Ruh!" Die zweite Strophe beginnt nun in dem früheren Rhythmus, und nur in einigen durch das Metrum bedingten Veränderungen der Declamation weicht diese zweite Strophe von der ersten ab, so dass das Gefühl der liederartigen Einheit nicht gestört wird. Auch der wohlthuende Uebergang nach E dur bleibt unverändert, und nur dem tröstenden Schlusse wird, durch einen kurzen Zusatz in fast antiker Form, noch mehr Bedeutung gegeben; mit einem kurzen Nachspiel im Sinne des ersten Ritornells schliesst das in sich so schön abgeschlossene, seelenvolle Lied. —

Es ist dem Referenten eigen, gerade bei gelungenen Compositionen doppelt empfindlich gegen kleine Störungen zu sein. So hat es ihm scheinen wollen, als sei die veränderte Declamation bei Wiederholung der Worte: „Es werden Bäume mich verstehen" nicht motivirt und auch dem Eindrucke nicht günstig, zumal da der Componist sich genöthigt sah, die weibliche Endung in eine männliche zu verwandeln.

No. 2. „An die Nachtigall," von Hölty. Es ist eine rühmenswerthe Pietät zu nennen, wenn unsere modernen Componisten zuweilen ihren lyrischen Stoff auch in der Vergangenheit suchen, und der wahrhaft lyrische Hölty hat ja so manches rührende Lied aus tiefster Brust gesungen. — Der Componist hat sich bei seiner Wahl nicht von einigen Wendungen und Bildern des Dichters stören lassen, die jetzt wohl in unsern eleganten Salons einiges Lächeln erregen dürften; er hat selbst die patriarchalische Sprachform: „geuss" und „entfleuch" beibehalten, wobei er gewiss in gutem Rechte ist. In der Einleitung zu diesem Gesange vindicirt er der Nachtigall eine sehr *hohe Stimmlage*, während sie im Allgemeinen wohl mehr als Mezzosopran classificirt wird. Referent erinnert sich dabei der possirlichen, aber ganz ernsthaften Behauptung eines Freundes: der Kuckuck am Rhein intonire eine kleine Terz höher, als der thüringische und sächsische! — In Sachen der Nachtigall wollen wir im nächsten Lenz prüfende Vergleichungen anstellen.

Was nun die Composition dieser Liebesklage betrifft, so hat sie uns nicht recht erwärmen können, obgleich einzelne Züge den gefühlvollen Sänger bezeichnen. Mehrmals stört uns auch ein Schluss der musikalischen Periode nebst hinzutretendem Zwischenspiel, wo nicht einmal ein Comma der Dichtung einen Ruhepunct verlangt oder erlaubt.

No. 3. „Wiegenlied" von Hoffmann von Fallersleben; ansprechend, weich und melodisch, aber in keiner Weise eigenthümlich; mit einem Worte: ein Wiegenlied, wie es viele gibt.

No. 4. „Heut' noch!" von Hoschek; ein munterer Zuruf, das „*Heute*" zu geniessen. Es schliesst sich gut an die Dichtung an, die aber nicht eben Bedeutendes aussagt.

No. 5. „In der Ferne," von Uhland. Schon der erste Ton der Begleitung bezeichnet die sehr ernste und schwermüthige Auffassung des schönen Gedichtes: „Will ruhen unter den Bäumen hier." — Da aber der Sänger nur die Nähe der Geliebten vermisst, sonst auch nicht eben Ursache hat zu tiefem Leid, die Umgebungen aber so hold und freundlich erscheinen, — so dünkt uns das Colorit ein wenig zu düster. Doch wir geben diese Ansicht nur als eine individuelle. — Streng genommen dürfte wohl die Stelle kurz vor dem Schlusse ein kritisches Bedenken erregen: sie lautet so:




No. 6. „Heimweh," von Scherer. Hier ist der Gegensatz der äussern Fröhlichkeit und des innern Weh's recht gut zur Anschauung gebracht. Schade, dass der Refrain mit seinem übelklingenden: „daheime" vom Dichter nicht ansprechender hingestellt ist. Ein günstiger Refrain in welchem sich die Seele des ganzen Liedes ausspricht, ist für den Liedercomponisten schon der halbe Sieg, er muss aber auch vom Dichter im Sinn und Ausdruck klar und reif dargelegt sein. Wenn der Componist nun auch nicht den Reim des Dichters: „*daheime*" und „*weine*" aus eig'ner Machtvollkommenheit verlassen wollte, so hätte er ihn doch (da das ein ächt musikalischer Gegenstand ist), über den wahren Gebrauch der Schalmey belehren sollen, die der Dichter als Schalmey benutzt. — Will man es mit dem Rhythmus etwas genau nehmen, so ist im Nachspiel auf S. 17 entweder ein Tact zu wenig oder zu viel. — Die Führung des Ganzen ist übrigens gewandt und belebt. Die Begleitung malt glücklich und oft recht eigenthümlich die Heiterkeit der Umgebung, wodurch gerade die Sehnsucht des Sängers nach der Heimath gesteigert wird. — Die Zierde der ganzen Sammlung ist und bleibt das erste, schöne Lied, und wir sind überzeugt, dass die Freunde des Gesanges überhaupt und des Componisten insbesondere nach ruhiger Prüfung eben so urtheilen werden. *Al.*

## Nachrichten.

*Leipzig**). *Hector Berlioz* hat am 4. Febr. ein Concert im Saale des Gewandhauses gegeben, in welchem er die Ouverturen: König Lear, und die Vehmrichter, ein Violinsolo, von Herrn CM. *David* gespielt, die phantastische Symphonie: Episode aus dem Leben eines Künstlers, und einige französische Romanzen, von der Dame *Recio* gesungen, zur Aufführung brachte. Der Saal war weniger gefüllt als man es hätte erwarten können, der Beifall sprach sich mit einer gewissen Unsicherheit aus und war keineswegs einstimmig zu nennen. Das Offertorium aus des Componisten Requiem, welches wir in einem spätern Concerte hörten, schien mehr anzusprechen. Jedenfalls musste es von grossem Interesse sein, diese Compositionen, über die wir schon so lange und so verschieden haben sprechen hören, kennen zu lernen, und zwar in so vortrefflicher Ausführung als sie hier, nach mehreren sorgfältigen Proben, unter des Componisten sehr sicherer und practischer Leitung stattfand. Im Ganzen genommen glauben wir aber nicht, dass *Berlioz* durch diese Concertaufführungen seiner Musik in Deutschland eine dauernde Stelle bereitet hat. Es gibt überhaupt wenig Componisten, selbst unter denen ersten Ranges, mit deren Werken man ausschliesslich einen ganzen Concertabend ausfüllen könnte, ohne den Hörer eine Abwechslung wünschen zu lassen; weit eher wird man ein Werk das dieselbe Zeitdauer ausfüllt von einem geringeren Meister ohne Ermüdung anhören können, als eine solche Zusammenstellung von Stücken, deren jedes ein Ganzes sein und als ein abgeschlossenes aufgenommen sein will. Es ist als sollten wir eine Reihe einzelner Gedichte die Dauer eines Drama's durch von demselben Autor nach einander lesen, was sicher viel ermüdender wäre als ein leidlich gutes Drama. Das würde es schon sein, wenn die Gedichte mannigfaltigen Inhaltes wären, wie viel mehr wenn sie durchgängig dieselbe, und zwar eine düster-unerfreuliche Farbe trügen. *H. Berlioz's* Compositionen sind aber durchgängig von sehr düsterer Farbe, ungefällig sind sie im höchsten Grade, nur selten kommt eine wohlklingende Stelle zum Vorschein. Bei Weitem das Meiste ist Dissonanz, und Dissonanz von der härtesten, ja oft von einer bisher unerhörten Art. Er will uns nicht gefallen, er will characteristisch sein. Eine grosse Energie und Virtuosität der Darstellung wird auch den Characterbildern dieses Componisten nicht leicht abzusprechen sein, und es werden weit eher über die künstlerische Berechtigung seines Wollens als über das Können verschiedene Meinungen sich entgegentreten. *B.* sucht eine Freiheit seiner Kunst, die keine Schranken, keine Fesseln duldet, er mag die Gesetze von seinem Willen allein empfangen, von seiner Phantasie, die von dem darzustellenden Bilde erfüllt und begeistert ist. Durch keine andere haben die grössten Künstler aller Zeiten sich bestimmen lassen. *Mozart* und *Haydn* so wenig in ihren engeren, als *Beethoven* in den zwar erweiterten, aber nicht übersprungenen Grenzen. Jeder war frei in seinem künstlerischen Wollen; es ist aber in diesem selbst für sie eine Bestimmung enthalten, die dem ungezügelten Gefühlstriebe nicht Alles erlaubt was ihm zu äussern gefallen kann, wir möchten sie eine ästhetisch-sittliche nennen. Es ist eine Sittlichkeit in der Kunst, die von dem unbändigen Getreibe der Leidenschaft, wo dieser voller freier Wille und freies Walten gestattet ist, schmerzlich verletzt werden kann. Wir wenden uns von unzüchtigen Darstellungen in der Poesie und in anderen Künsten ab; auch die Musik hat ihr Unzüchtiges, das in diesem überschwenglichen Gefühlsegoismus besteht, das man scheuen sollte, das aber hier so oft ungescheut für schön gehalten und mit dem Sittlich-Schönen der Kunst auf gleiche Stufe, wohl auch höher gestellt wird, je ärger es wüthet und sich geberdet. Mit den Worten leidenschaftlich und characteristisch scheint dann Alles erschöpft zu sein was von einer Musik Lobendes gesagt werden kann. Im Ganzen stellt sich aber ein anderes Urtheil heraus. Wenn solche maasslos passionirte Kunstproducte oft eine augenblicklich das Gemüth in Beschlag nehmende Wirkung hervorbringen, so finden wir doch in Allem was sich dauernd als schön in der Kunst bewährt hat, noch etwas Anderes als diese stürmende Leidenschaftlichkeit. Von gegenwärtigen Erscheinungen ist nicht vorauszusagen wie sie in die Zukunft wirken werden; es ist aber zu glauben, dass zu jeder Zeit, zeitgemäss, auch diese Seite bei einzelnen Individuen sich vorwaltend geäussert habe, wie es zu jeder Zeit auch an trockenem Formalismus nicht wird gefehlt haben; aber das Eine und das Andere hat sich abgesondert nicht erhalten können, und es ist uns nur geblieben was Beides, das Gefühlte und das Verständige, in und durch einander belebt und befestigt, zum Vernünftigen der ächten Kunst verbunden enthält. Es kann nicht fehlen, dass *Berlioz's* Compositionen manchen Einzelnen ganz besonders ansprechen, dass sie ihm vielleicht als das Höchste, Schönste, bisher Unerreichte der Tonkunst erscheinen. Es wird hier nur auf den Standpunct ankommen, von welchem aus etwas schön oder nicht schön zu nennen ist. Soll das Schöne im treffenden Ausdruck des Darzustellenden allein bestehen, so ist sie *Berlioz's* Compositionen in hohem Grade zuzusprechen. Wenn die characteristische Darstellung aber eine zu grosse Anhäufung der dissonirendsten und widerwärtigsten Klänge verlangt, wenn wir nicht einen Augenblick dabei zur Ruhe kommen, unablässig nur in den peinlichsten Empfindungen festgehalten werden, so wird die Einseitigkeit jener Bestimmung sich bald bemerkbar machen. Diese Schönheit kann leicht in ihr Gegentheil umschlagen. — Es ist wohl viel Unglück, Jammer und Elend in der Welt, aber die Welt selbst, Gottes herrliche Schöpfung ist nicht unglücklich, sie ist auch nicht glücklich, sie ist die Ruhe selbst, an der Glück und Unglück vorüber gehen. So ist in der Poesie und Musik das gleiche Metrum, in dem die vielgestaltigen Rhythmen sich bewegen, in der Kunst überhaupt aber das ruhig Formale, im weitesten Sinn, an welchem das leidenschaftlich Bewegte und Veränderliche als bewegt und veränderlich sich zu erkennen gibt. Was man die Ironie der Kunst genannt hat, die immer nur

*) Etwas spät! Doch war die Aufnahme nicht zu verweigern, da eine Besprechung des Gegenstandes hier nicht wohl ganz fehlen durfte. *D. R.*

gegen das Ungültige, was sich Geltung zu verschaffen strebt, gerichtet sein kann, ist eben ihre Ruhe, ihre Schönheit selbst, womit sie das Nichtige vernichtet; die unschöne vernichtet nur sich selbst. In der Freiheit des Gefühls geht für die Kunst das Gefühl der Freiheit unter. Das Unbeschränkte wollen, führt hier zu dem Allerbeschränktesten, zu der engsten Subjectivität zurück. Die Willkür im Kunstwerk wird recht zum einzelnen abgesonderten Menschen, der verlassen wandelt, der seinen Willen für sich allein, nicht in der Vermittelung eines grossen Ganzen haben will.

Die Musik *Berlioz'* hält sich gern an der äussersten Gränze des Schönen auf, er lässt uns nur selten einen Himmelsstrahl blicken, thut aber die Höllenthore weit auf. Man könnte ihn den musikalischen Höllenbreughel nennen, aber ohne heiligen Antonius. Beethoven führt uns auch zu manchen grauenvollen Tiefen, aber wie schöne paradiesische Fluren lässt er uns auch wieder schauen; ist es dann auch ein verlornes Paradies, das Gefühl dafür ist rein geblieben. In *Berlioz's* musikalischen Characterbildern ist kein gesunder Fleck, Lied und Liebe sind vergiftet. Auch wo die Anmuth hervortreten will, wo eine Melodie auftaucht und sich ergehen möchte, wird ihr alsbald mit harmonischer und rhythmischer Quälerei so arg zugesetzt, bis sie sich aus Verzweiflung selbst wieder in den Höllenpfuhl stürzt und sich die glühenden Wellen über den Kopf zusammenschlagen lässt, zu endloser Peinigung. Wo dieses dem Guten feindliche Element als Inhalt ausgesprochen wird, da ist die Darstellung dieses Componisten von der frappantesten Wahrheit. Gegen den Hexensabbath in der phantastischen Symphonie ist Webers Wolfsschlucht ein Wiegenlied zu nennen. Hier müssen die grinzenden Larven, Theaterfratzen und Höllenbestien aller Art sichtbar dem Auge vorgestellt werden, die man dort hörend zu sehen glaubt. Die Geliebte, in der mit ihr identificirten Melodie, erscheint hier unter den Unholden in schlotteriger Hexengestalt und wirft die abgemagerten Glieder in den widerlichen Sprüngen und Geberden herum. Das, und der ganze gräuliche Höllenspuk ist mit den lebendigsten Farben geschildert; aber es kommt hier auch eine böse Klippe zum Vorschein. Das Spukhafte und Grauenvolle zu weit getrieben und zu lang angehalten, kann auch in's Komische umschlagen, und zwar wo es dem Künstler eben am Wenigsten lieb sein kann, wenn die Zuhörer aus der ängstlichen Spannung in's Lachen gerathen. Wir folgen ihm nicht zu weit, und sind wir nicht mehr mit ihm, dann sind wir gegen ihn: das Hexenliebchen auf seinem Besen wird dann ein hässliches, in den gemeinsten Tönen herausgestossenes Clarinett-Solo, und aus den Larven werden Pickelflöten und Ophicleïden, wir haben das Orchester wieder vor uns, von welchem wir sonst so viel Schönes vernommen und auch jetzt lieber etwas weniger Characteristisches, aber Schöneres vorgetragen hören möchten.

Am Wenigsten extravagant fand man, unter den zu Gehör gebrachten Compositionen, die Ouverture König Lear, am Meisten die Symphonie, die ein früheres Werk *Berlioz's* ist. Die Vehmrichter-Ouverture ist in Leipzig von früheren Aufführungen bekannt. Das Violinsolo ist ein Musikstück das einen ebenso guten Musiker als Virtuosen zum Vortrag verlangt. Herrn Concertmeister *David* gelang es vortrefflich, dem Componisten durch die eigensinnigen Windungen mit Leichtigkeit zu folgen und das Stück in seiner Eigenthümlichkeit auf das Vortheilhafteste geltend zu machen. Wenig waren die Gesang-Compositionen und ihr Vortrag geeignet, die Monotonie des Abenteuerlichen beruhigend zu unterbrechen, da sie in derselben Richtung der übrigen, nur weniger begeistert, um so capriciöser und gesuchter erscheinen mussten, als die menschliche Stimme sich nicht so willig einer bizarren Laune hingibt, als das Instrument.

In den grösseren Compositionen *Berlioz's* kommen zuweilen Stellen vor, die wie Sonnenblicke bei stürmischem Himmel über den dunklen Grund streifen und ihn augenblicklich auf's Schönste beleuchten, man möchte die schwarzen Wolken zertheilt sehen, aber sie ziehen sich nur dichter zusammen und senden Blitz und Donner die uns blenden und betäuben. Bei den Gesangstücken würde eine mildere Stimmung und Wärme sehr willkommen gewesen sein, aber auch hier ist nur die trockne Fieberhitze des Künstlers aus der Episode fühlbar. Das Offertorium, ein fugirter Instrumentalsatz, zu welchem der Chor einstimmig mit ungleichen Zwischenpausen kurze Sätze auf zwei Noten zu singen hat, ist wieder sehr eigenthümlich, es macht aber nur den Eindruck der theatralischen Vorstellung einer Kirchenmusik, zu welcher, vielleicht als ein Mönchsang in einer französischen grossen Oper, der Satz recht geeignet sein könnte, und hier, müssen wir gestehen, uns lieber sein würde als die „feste Burg," die uns nun auch in der Kirche fortwährend an das Theater und die Bluthochzeit erinnern muss.

Wenn man diese Kunstrichtung und das Ziel wohin sie führt nicht als das Wahre anerkennen kann, so bleibt die Kraft an sich etwas Achtbares und das Talent mit welcher sie verfolgt und ausgeübt wird. — Es drückt sich in solcher Musik zwar mehr eine Besessenheit als ein freies Wollen und Walten aus, und es theilt uns eine Bach'sche Fuge weit mehr das Gefühl gesunder Freiheit mit, als diese unter ängstlichem Druck erliegenden Künstlerzustände vermögen; aber es ist auch hier zu würdigen, wie es dem Künstler gelingt, diese Zustände zur äusseren Erscheinung zu bringen, und darin müssen wir eben eine grosse Virtuosität anerkennen, die nicht das besondere Naturell allein, die auch eine sorgfältige und erfahrungsreiche Ausbildung desselben an den Tag legt. Es ist bekannt, dass *Berlioz* ein Mann von der vorzüglichsten Bildung, dass er gewandter Schriftsteller ist, so wie die ihm näher Befreundeten seine persönliche Liebenswürdigkeit, sein anerkennendes Kunsturtheil zu rühmen wissen, wenn auch dieses sich dem Phantastischen allezeit mit besonderer Neigung zugewendet hat. Um so interessanter musste es sein, als eine vorübergehende Erscheinung diese eigenthümlichen und bedeutenden Productionen kennen zu lernen, wenn wir auch so wenig glauben als wir es wünschen können, dass sie auf dem Concertrepertoir eine bleibende Stätte erhalten werden. Der Musiker, wenn er einen richtigen Kunstsinn dabei zu bewahren weiss, kann von solchen Aufführungen Gewinn haben, indem er manche ausser-

ordentliche Orchesterwirkungen kennen lernt, die früher kein Componist gewagt hat; — für das Publicum können sie nur als eine Ueberreizung wirken, die mit ihrer zu scharfen Würze dem Geschmack für das geläutert Schöne leicht nachtheilig werden kann. *S—.*

---

*Prag.* (Fortsetzung.) Einen glücklicheren Wurf that Herr *Friedrich Demmer* mit der: „Marie oder die Regiments-Tochter," komische Oper in zwei Aufzügen, nach dem Französischen des *Saint Georges* und *Bayard*, zur beibehaltenen Musik von *Donizetti*, von *Carl Gollmick*, die sich eines Erfolges rühmen konnte, wie seit langer Zeit keine, wenn gleich nicht zu läugnen ist, dass sie viel harmonisches Geräusch à la Adam enthält, durch welches jedoch der melodieenreiche Italiener überall durchblickt; auch ist nicht zu läugnen, dass sie musikalische Fülle und Lebendigkeit hat, und einige so brillante Nummern enthält, dass diese — gut vorgetragen — ihr überall Success verschaffen müssen; dahin gehören vor Allen der Soldatenchor im ersten Act, das Pianoforteterzett im zweiten, dessen Effect freilich durch die dramatische Situation erhöht wird, und im dritten das Terzett zwischen Marie, Sulpiz und Tonio und die glanzvolle Tyrolienne, wenn selbe gleich stark an das: „Trema Bisanzio" erinnert. Was das Libretto betrifft, so ist diese Marie allerdings ein recht interessanter Vorwurf, den jedoch die beiden Herren Pariser nicht sehr sorgfältig und glücklich ausgebeutet haben, da sie sich manche komische Situation, die oft schön ganz nahe zu liegen schien, wieder entschlüpfen liessen, und sogar den Hauptmoment — die Entdeckung der Mutterschaft der Gräfin und Mariens Resignation — ganz unbegreiflich! hinter der Scene abthun und uns nur erzählen liessen (?!). Da sich im Personale zwei alte Frauen (mit barbarisch-italienischen Namen) befinden, die man doch in der Oper nur im höchsten Nothfalle anzubringen pflegt, meinte man, Beide müssten ein gar wichtiges Geschäft darin abzuthun haben, und wie man merkte, die Gräfin Maggiorivoglio sei die Mama der Regimentstochter, glaubte man, die Herzogin könne nichts Besseres thun als die Mutter des Schweizers vom Simplon zu sein — aber die Herren *St. Georges* und *Bayard* waren anderer Meinung und liessen die Duchesa di Traquitorpo (!!) nur kommen, um — am Schlusse wieder fortgeschickt zu werden. Dieses beherzigte auch die Direction und liess bei der zweiten Vorstellung die arme Herzogin ganz aus. Warum Herr *Gollmick* den Titel: „La fille du regiment" nicht: „Die Tochter des Regiments" übersetzte, was zugleich bezeichnender und edler gewesen wäre, als seine Bezeichnung, die nur zu unzarten Witzen Anlass gibt, können wir nicht absehen.

Die Oper war nach unsern Kräften zweckmässig besetzt. Dass Sulpiz an Herrn *Preisinger* fiel, wird durch die grossen Ansprüche auf mimische Darstellung, welche diese Rolle macht, bedingt. Der Beneficiant hatte sich mit der kleinen Rolle des Tonio begnügt, die er sehr anständig durchführte, wie wir überhaupt bekennen müssen, dass er die Rüge des zu Viel in seinen Darstellungen beherzigt zu haben scheint und seit einiger Zeit seiner Laune nicht mehr zu sehr den Zügel schiessen lässt. Der Glanzpunct des Abends aber war Dem. *Grosser* in der Titelrolle, und wenn man bedenkt, dass die Individualität dieser Künstlerin sie eigentlich mehr zu sentimentalen und tragischen Partieen eignet, so muss das Verdienst doppelt erkannt werden, dass sie nun schon in dem zweiten muntern musikalischen Character (der erste war die Effie im Brauer von Preston) den stürmischsten Beifallsjubel erwarb, der sie durch die ganze Rolle begleitete und in der Tyrolienne den höchsten Grad erreichte. Es ist natürlich, dass dieses angreifende Tonstück, mit einer so klangvollen und energischen Stimme vorgetragen, Enthusiasmus erregen muss; doch fand ich es eben so unbescheiden vom Publicum, die Repetition zweimal zu verlangen, als höchst gefällig von Dem. *Grosser*, diesem doppelten Begehren zu willfahren.

Zur freien Einnahme, doch nicht zu seinem Vortheile, wie unser Theaterzettel die Beneficien bezeichnet, hatte Herr *Emminger Meyerbeer's* „Robert der Teufel" gewählt. Er hatte ein sehr leeres Haus, da man wusste, dass der kunstgebildete Sänger für diese Partie nicht die nöthige physische Kraft besitzt. Dem. *Herrmann* hatte wegen Unpässlichkeit der Mad. *Podhorsky* in Eile die Partie der Prinzessin übernommen, die sie (zumal die erste Arie, die zweite erfordert unumgänglich längeres Studium und volle Unbefangenheit, die in einem solchen Falle nicht vorhanden sein kann) mit ausgezeichneter Virtuosität durchführte und in beiden stürmischen Beifall erntete. Herr *Demmer* hatte gleichfalls aus Gefälligkeit die Rolle des Raimbaud übernommen und Dem. *Grosser* (Alice) und Herr *Kunz* (Bertram) übertrafen sich im vollen Sinne des Wortes an diesem Abende selbst.

„Der Zauberschleier, oder Maler, Fee und Wirthin," romantisch-komisches Zauberspiel mit Gesang und Tanz in drei Acten, nach *Scribe's* Operntext „Der Feen-See" bearbeitet vom Verfasser der „Schlimmen Frauen," Musik von *U. E. Titl*, enthält ein Paar sehr brave Couplets und Chöre, vor Allem aber ein frappantes komisches Duett, von Herrn *Dolt* (Adam Muff) und Dem. *Zöllner* (Margarethe Kohl) vorgetragen, welches die Ehre der Wiederholung, die ihm zu Theil wurde, vollkommen verdiente.

Auch ein Paar Anfänger haben auf unserer Bühne Opernversuche gemacht, nämlich Herr *Siebeck* (wie der Theaterzettel sagt, vom Dessauer Hoftheater) als Gomez im „Nachtlager in Granada," und Dem. *Pauline Feigl* (dem Vernehmen nach früher eine Schülerin des hiesigen Conservatoriums der Musik, und zuletzt des Herrn *Emminger*) als Aennchen im „Freischütz." Letztere hat auf dem Theaterzettel um Nachsicht. Herr *Siebeck* scheint noch sehr jung zu sein, und hat eine recht hübsche, in manchen Tönen schon ziemlich kräftige Stimme, die bei guter Cultur zu den besten Erwartungen für die Zukunft berechtigt. Das Publicum nahm seine Leistung viel kälter hin, als sie es verdiente, und der Kunstjünger muss sich auf die Zukunft vertrösten.

Dem. *Feigl* hat eine recht artige Gestalt, ziemlich viel Muth und fast zu viel Spiel für eine Anfängerin. Ihre Stimme ist schwach und noch sehr ungleich, doch intonirt sie gut, und kann bei fleissigem Studium eine brauchbare Sängerin für ein kleines Theater werden.

Sie sang das Duett mit Agathen, die Polonaise und das Terzett des zweiten Actes mit Beifall, die parodistisch-komische Arie des dritten Actes verunglückte aber so total, dass die Beifallsstimmen durch eine bedeutende Opposition unterdrückt wurden.

(Beschluss folgt.)

*Leipzig*. Ein Trauerfall hat die allgemeinste Betrübniss in unserer Stadt erregt. Musikdirector *August Pohlenz* ist in der Nacht vom 9. zum 10. d. M., nachdem er am Abend zuvor noch einer Festlichkeit zur hundertjährigen Feier der hiesigen Winterconcerte beigewohnt, ohne vorausgegangene Zeichen des Unwohlseins am Schlagfluss verstorben. Der lange Zug leidtragender Freunde, welche seinem Sarge unaufgefordert folgten, gab ein Zeugniss der Theilnahme an dem Verluste, den Leipzig durch den Tod dieses braven und in seinem Berufe unermüdlich thätigen Mannes erlitten hat. Einen ausführlicheren Necrolog hoffen wir in einem der nächsten Blätter mittheilen zu können.

## Feuilleton.

Ole Bull wollte in Upsala ein Concert geben, wurde aber bei seiner Ankunft von einigen Studenten in seinem Wagen überfallen und beschimpft und reiste daher, trotz der gemachten Entschuldigungen, sogleich wieder ab. Später hat er jedoch daselbst ein Concert mit grossem Beifall gegeben.

Die italienische Oper zu Constantinopel hat im Serail der Sultanin-Valide Donizetti's Belisar aufgeführt. Die türkischen Damen, natürlich alle noch verschleiert, sollen sehr aufmerksam zugehört haben.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien
## und auf Musik bezüglicher Werke.
*Eingegangen vom 7. bis 13. März d. J.*

*Bach, Fr.*, Variat. p. la Flûte et Oboe av. Orch. Op. 1. Meiningen, Binder. 1 Thlr.

*Henselt, A.*, Poème d'amour, Andante et Etude conc. transcrit p. le Violon p. Léon de St. Lubin. Berlin, Schlesinger. ?0 Sgr.

— d° d° p. le Violon et Pfte. Ebend. 20 Sgr.

*Kalkbrenner, F.*, Fant. et Variat. brill. sur l'Opéra: Le Roi d'Yvetot d'Adam p. le Pfte. Op. 163. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 25 Ngr.

*Töpfer, J. G.*, Die Orgel. Zweck u. Beschaffenheit ihrer Theile u. s. w. Erfurt, Körner. 2 Thlr.

*Wendt, A.*, Leichte vierhändige Tonstücke f. d. Pfte. Op. 10. 1e Lieferung. Neuwied, Steiner. 1 Thlr.

*Zöllner, A.*, 12 Lieder f. d. Jugend, leicht ausführbar f. 4 Singst. Meiningen, Binder. Part. 5 Sgr. Stimmen 10 Sgr.

# Ankündigungen.



Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten März. № 12. 1843.

**Inhalt:** Friedrich Rochlitz (Beschluss). — Briefe über Operndichtung und Operncomposition an einen angehenden Operncomponisten (Fortsetzung). — *Recension.* — *Nachrichten:* Aus Prag (Beschluss). — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

## *Friedrich Rochlitz.*

(Beschluss.)

Einer unserer Mitschüler starb, und schnell, am dritten Tage, nachdem ihn von Erkältung ein hitziges Fieber gefasst hatte. Ein guter, schöner Knabe, von Talent und Fleiss. Er — ein Unterer — gehörte nicht zu meinen nähern Freunden: aber jener Vorzüge und seines sittigen, freundlichen Wesens halben, hatten wir Alle ihn lieb. Neigung hielt mich an seinem Lager in letzter Nacht: ich sah' ihn sterben; er war der erste Mensch, den ich sterben sah — ja das erste Lebendige, das sich vom Leben riss. Eine so allgewaltige Erschütterung meines gesammten Wesens habe ich wohl kaum jemals wieder erlitten: nicht sowohl bei den höchsttraurigen, zum Theil furchtbaren Erscheinungen seines Zustandes — diese versetzten mich mehr in eine grauenvolle Gespanntheit, die etwas Betäubendes hatte — als vielmehr, da, was noch vor drei Tagen so belebt und schön blühete, mit Eins erstarrete und nun todt dalag. Vollkommen ohne zu wissen, was ich that, rannte ich, wie selbst vom Grauen des Todes ergriffen, aus der Krankenstube, die Treppe hinab an die Thür des lieben Vaters Doles, riss in die Klingel, und kam nur erst zu mir, als dieser erschrocken öffnend vor mir stand. „Er ist todt! er ist wahrhaftig todt!" weiter konnte ich nichts hervorbringen. „Mein Sohn: er ist bei Gott, seinem und unserm Vater!" sagte Doles ernst und sanft. Dann nahm er mich bei der Hand und führte schweigend mich wieder hinauf. Ich war gedanken- und willenlos. Die Krankenstube war voll von Mitschülern. Still machten sie dem alten Manne Platz. Er trat an's Bett, nahm das Sammetmützchen auf die gefalteten Hände und empfahl in lautem Gebete die Seele des Entschlafenen dem himmlischen Vater. Auch die Leichtsinnigsten oder Rohesten waren tief bewegt: und wer kann ermessen, von welchem Seegen diese wenigen Minuten für das Leben Mehrerer gewesen und geblieben sind? — Gefasstere unter den Mitschülern, als ich, beschlossen am Abend, den Leichnam auf's Schönste zu schmücken und bis zur Beerdigung auf einem Paradebett für Jedermanns Anblick auszustellen. Jeder gab willig dazu her, was seine Armuth vermochte. Der Rector Fischer verweigerte am Morgen die erbetene Erlaubniss dazu nicht. So kleidete man den schönen, blassen Schläfer in ein Gewand von weissem Atlass, das unten weit noch über den Sarg hinaus hingebreitet ward. Seine Stirn umgab man mit einem Kranze von weissen Rosen. Sein Handexemplar des griechischen neuen Testaments legte man ihm auf die Brust und faltete die Hände darüber. Mit Blumen bestreuete man den Boden bis zur Hausthür. Die Meisten drängten sich, hierbei selbst Hand anzulegen: ich vermochte da wenig oder nichts, sondern stand nur dabei, Alles genau beachtend, ohne jedoch mir dessen oder meines Antheils deutlich bewusst zu werden. Doch da es dunkel ward und man die Kerzen um den Sarg anbrannte: da ging ich hinauf in meine Zelle, und was bisher gleichsam in Masse auf mir gelegen und mich gefangen gehalten hatte, fing an, in Gedanken und Gefühlen zu entwirren und auseinander zu legen. Die Stunde des täglichen, gemeinschaftlichen Abendgebets schlug: ich ging hinunter und blieb in jener Verfassung. Als hernach man sich zerstreuete, Jeder der Zurückbleibenden sich nach seiner Weise beschäftigte: da setzte ich mich in meine Ecke und schrieb, was ich jetzt dachte und empfand, in einem nicht kurzen Gedicht — gereimte jambische Strophen — nieder. Als ich vollendet, sahe ich mich allein im weiten Coenaculo: Einer nach dem Andern war schlafen gegangen. Ich hatte das so wenig bemerkt, als sie, was ich machte. Ruhig, obgleich nur durch eine Zwischenthür von dem unbewachten Todten geschieden — ich lebte ja jetzt in anderer Welt — verbesserte ich meine Verse; ruhig schrieb ich sie in's Reine; ruhig öffnete ich jene Thür, sie zu seinen Füssen niederzulegen: als nun aber mein Licht sein bleiches Antlitz erhellete, da ergriff mich wieder jenes Grauen, obschon bei weitem weniger betäubend. Schnell legte ich mein Blatt hin, flohe die fünf Treppen zum obern Tabulat hinauf, mich scheuend vor dem Knistern des Sandes unter meinem Fusstritt, und warf mich eilig in's Bett. Am Morgen fand man das Blatt. In die durch den Trauerfall vorbereiteten Gemüther griff es lebendig ein und Mehrere nahmen Abschriften. Man hatte meine Handschrift erkannt. Statt dass ich sonst solcher Beschäftigungen wegen nicht selten Neckereien erdulden müssen, ward mir jetzt einmüthiger Dank und es verblieb mir sogar von da an eine stille, besondere Achtung in Hinsicht auf das sonst Bespöttelte unter meinen Mitschülern. Das Blatt wurde dem Todten mit in's Grab gegeben. Jetzt nach so vielen Jahren — es war ja

doch wohl mein erstes, mir eigenthümliches Gedicht — jetzt wünschte ich, eine Abschrift behalten zu haben: aber weder hiervon, noch von so vielem Aehnlichen, selbst aus mehrern der nächstfolgenden Jahre, ist mir auch nur eine Zeile geblieben. Ich dichtete blos, wann und weil ich's nicht lassen konnte: war das Product da, so hatte es seinen Zweck erreicht und ich achtete nicht weiter darauf. Ihm einigen, auch nur den geringsten Werth beizumessen: das kam mir nicht ein. Ja, ein Anderes war es mit Uebersetzungen oder Auszügen aus Schriften der Alten, die ich für mich las! Das war *Arbeit:* darauf durfte man halten und sich auch 'was zu Gute thun! So besitze ich *hiervon* noch heute einige ansehnliche Quartanten Manuscripte, die, wohleingebunden, sich als Staubfänger durch meine Bibliothek hindurchgeschleppt haben *). — Jenes Gedicht nun hatte auch Vater Doles mit vielem Antheil gelesen und fand sich dadurch veranlasst, mir bald darauf eine poetische Aufgabe sogar selbst vorzuschlagen. Es war ihm eine Abschrift des so eben verfassten bekannten Passionsoratoriums von Zinkernagel und Rosetti anvertraut worden. Er wollte es in den Hauptkirchen aufführen, bevor es durch den Druck bekannt würde. Aber das von Reminiscenzen aus Klopstock und eigener, nicht sonderlicher Zuthat gewebte Gedicht, das nicht selten mit pomphaften Worten wenig genug aussagt, gefiel ihm nicht, und Manches darin schien ihm für eine gemischte Kirchengemeine gänzlich ungeeignet. Letztes — wie die Scene, wo (nach Klopstock) die Dornenkrone in die Versammlung der Jünger gebracht wird — sollte ich hinwegschaffen, Einfacheres, möglichst in biblischen Worten, an die Stelle setzen, und dies der Musik, allerdings ohne mich von ihrem Ausdruck zu entfernen, Note für Note unterlegen: für einen Jüngling gewiss keine leichte Aufgabe. Ihr Schwieriges reizte mich um so mehr und durch beharrlichen Fleiss lösete ich sie; wie? das weiss ich nicht, da auch dies Erzeugniss bald wieder von mir vergessen ward. Genug: Vater Doles war zufrieden, das Oratorium wurde mit meinen Veränderungen des Textes aufgeführt und gefiel. Nun hatte ich aber bei dieser Arbeit stets das grosse, dicke Werk vor mir liegen haben müssen: dadurch war sie auch Andern bekannt worden; durch sie — wie bei jenem Trauergedicht — erfuhren sie die Lehrer, durch diese kam sie endlich auch vor den Rector Fischer. Dieser strengredliche, in seinen Grundansichten schwerlich irrende, aber in deren Anwendung einzig und allein in *seiner* Zeit lebende Mann — und das war nicht die, worin Alle lebten, sondern die, worin er als Knabe und Jüngling gelebt und seit welcher er von der Welt ausser seiner Schule und Studirstube keine Notiz genommen, und nun in spätern Lebensjahren sie mit Allem, was in und vor ihr war, von Herzen verachtete: dieser Mann, sag' ich, nahm jene Nachricht mit tiefem Unmuth und schmerzlicher Sorge

*) Nicht anders verhält es sich mit meinen musikalischen Compositionen aus Jünglingsjahren. Alles ist bald nach seinem Entstehen untergegangen; ausser einige kleine Lieder, weil sie auf ein leeren Blatt einer fremden, eingebundenen Sammlung geschrieben sind, und jene, vorher besprochene Cantate, weil ich ihre Partitur gleichfalls einbinden lassen.

auf, und zwar nicht blos weil sie ein gesetzwidriges Bestreben enthielt, sondern auch aus wahrhaftiger Liebe zu uns Allen und auch zu mir. Der Beweis soll folgen. Da er mir bei sich zugestehen musste, dass ich, wie meine Studien, so meine übrigen Obliegenheiten um jener Allotrien willen nicht versäumte, und da jene beiden Gedichte religiösen Inhalts waren (zum Glück wusste er von keinen andern): so strafte er mich zwar nicht unmittelbar, und sprach, dies nach seinen Ansichten nicht zu müssen, nicht ein Wort darüber, weder zu Mitschülern, noch zu mir, als wisse er gar nicht darum: aber der wegwerfenden Ausfälle auf die „deutschen Poeten — scilicet!" und der heftigen, über sündlichen Zeitverderb „mit der Sprache der Hökerweiber" u. dergl., wiederholeten sich noch häufiger, als sonst, und dass ich seine Gunst verloren, liess er mich bis zum Ende meiner Schulzeit auf jede Weise, die ihm nicht ungerecht dünkte, empfinden. Nur erst beim letzten Abschiede, wo er mich als angehenden Studenten zu betrachten und ich, allein mit ihm auf seinem Zimmer, wahrlich mit dankbarer Rührung zu ihm gesprochen hatte, eröffnete er sich mir. Es ist mir lieb, sagte er, dass Er ein dankbar Herz mit wegnimmt und nicht, wie viele Buben, ein verstocktes. Ich hab' Ihn streng gehalten die letzten Jahre; ich hab's gut gemeint, und Er war Schuld dran. Ich will's Ihm sagen; denn ich mein's auch jetzt gut. Gott hat Ihm Gaben gegeben, Er hat auch 'was gelernt: aber Er war auf Abwege gerathen: Er las deutsche Bücher, und hat gar deutsche Verse gemacht. Ich weiss es: Er ist da einmal verleitet worden von gewissen Leuten — (nun stieg seine Heftigkeit) von Leuten in hohen Jahren, in angesehenen Schulämtern — wozu man freilich nichts weiter sagen kann, als: solche Leute sind — ein Ochs. Da hab' ich kein Scandalum geben und auch Ihn nicht schlecht machen wollen vor seinen Mitschülern. So hab' ich Ihm und den Andern nur unter der Hand zugerufen: *Μετανοεῖτε!* Ich will nicht fragen, ob Er's gethan hat; hat Er's nicht gethan, so thu' Er's jetzt und lass' Er sich retten vom Verderben. Denn dahin führt's doch; und das dauert mich um so mehr, weil ich bei solchen Vergehungen allemal an ein Exempel denken muss — an ein Exempel aus meiner Jugend, das mir noch heute durch die Seele geht. Ich will's Ihm erzählen. Wie ich von Coburg hieher auf die Universität kam, da zog ich mit Einem zusammen, der schon ein Jahr dawar: guter Leute Kind — ein Predigerssohn aus der Lausitz. Wir wohnten in der Burgstrasse; drüben, in der alten Baderei. Was hatte Gott dem Menschen für Gaben gegeben! was konnte der für Griechisch und Latein! Wir brauchten den Ernesti — der damals berühmt war, scilicet! — den brauchten wir Beide nicht. Zum Vergnügen fingen wir gleich damit an, den Thucydidem zu lesen. Was hätte aus dem werden können! Aber er hatte auch so einen Hang! Er hatte schon vorher viel Deutsch gelesen; nun gewöhnte er sich auch deutsch zu schreiben und machte deutsche Verse. Nun ging's immer weiter und war kein Halten's mehr. Er war mein bester Freund; er war mein einziger auf der ganzen Universität: aber ich zog von ihm, ich konnt's nicht mit ansehn. Er fing sogar an Komödien zu schrei-

ben. Und nun — nun word' er nach und nach .... ach, ich mag's nicht sagen! Frag' Er nur Leute, die's verstehen; der Kerl hiess — *Lessing!* —

Obgleich in mir schon damals, ja auf der Stelle, das Curiose in dieser Rede des grundehrlichen Mannes befremdlich aufdämmerte, so machte sie doch auf mich einen tiefen Eindruck. Meine überhandnehmende Musikliebe, über die schon früher mich zuweilen ein flüchtiges Bedenken angewandelt hatte, beunruhigte mich von Stund' an, und in der Stille so lange fort, bis ich es nicht nur zu einem Entschluss darüber, sondern auch zu einer That, diesen Entschluss sicher auszuführen, gebracht hatte. Der Entschluss war: meine Liebe — nicht zu mindern, denn ich hatte schon erfahren, das gelinge mir nicht; sondern zu hindern: in ihren Wirkungen nämlich. Die That war: ich verkaufte mein, zwar kaum mittelmässiges, doch mir unendlich werthes Clavier an einen Schulfreund, und zwar, damit es nur geschwind ginge und ich nicht etwa rückläufig würde, um vier Thaler sechzehn Groschen.

Nun war es aus mit meiner Musik, ausser in meiner Sehnsucht. Und *es war gut*, dass es so kam: der Erfolg wird's beweisen.

## *Briefe*
### über Operndichtung und Operncomposition an einen angehenden Operncomponisten.

(Fortsetzung.)

Ich will Ihnen durch ein Beispiel anzudeuten suchen, worin man gewöhnlich fehlt, und wie man besser zu Werke gehen könnte.

Angenommen, man gäbe einem noch unerfahrenen dramatischen Dichter die Odyssee mit dem Wunsche in die Hand, eine Oper daraus zu machen. Er würde sich aller Wahrscheinlichkeit nach bei der Lectüre aus der zahllosen Begebenheitenreihe zunächst alle die Situationen aufzeichnen, die er auf der Bühne und für die Oper als die wirksamsten erkennte, und *alsdann* diese Masse einzelner Situationen zu einer dramatischen Einheit mehr oder weniger geschickt zu vereinigen suchen, d. h. er würde *erst* die Situationen und *dann* das Sujet, das sie verbände, suchen. *Das* aber ist der grosse Fehler, und das sicherste Mittel, mit dem Ganzen, mit dem Totalen zu verunglücken.

Vernünftiger würde er also handeln, wenn er *erst* das Sujet des Epos auszöge. Dieses gibt Aristoteles so an.

Jemand ist viele Jahre von seinem Vaterlande abwesend, wird von Poseidon aufgehalten, bleibt von allen seinen Gefährten allein übrig. Zu Hause wird sein Vermögen von Freiern aufgezehrt, und seinem Sohn wird nach dem Leben getrachtet. Er kommt endlich nach manchen ausgestandenen Stürmen in der Heimat an, erkennt einige alte Bekannte wieder, überfällt seine Feinde, tödtet sie, und wird selbst gerettet.

Diesen Stoff würde nun aber selbst ein noch unerfahrener Dichter für das Drama nicht brauchbar finden. Er ist zu weit für den Rahmen eines Theaterabends. Er würde Mannichfaltigkeit der Situationen bieten, aber keine dramatische Einheit, welche sich auf einen Hauptpunct concentriren muss. Aus diesem Grunde möchte wohl Jeder die Odyssee als unbrauchbar für eine dramatische Behandlung erklären.

Dennoch wäre ein sehr glücklicher Stoff daraus zu ziehen, wenn man das Ende der Odyssee blos nähme. Z. B. so.

Eine Gattin, deren Gemahl schon Jahre lang von Hause abwesend, und für verloren erklärt wird, ist von übermüthigen Freiern umlagert, die sie auf alle mögliche Weise ängstigen und quälen, ihr Vermögen aufzehren und ihrem Sohne nach dem Leben trachten. Gewiss eine interessante, spannende, Sympathie und Antipathie erregende, und zu den mannichfaltigsten Situationen Anlass gebende Verwicklung. Als die Noth auf's Höchste gestiegen, erscheint der todtgeglaubte Gatte, überfällt und tödtet die Freier, Gattin und Sohn sind gerettet und mit dem Heissbeweinten vereint. Gewiss eine höchst befriedigende Auflösung.

Hier wäre aus einem Epos ein dramatisch wirkungsreicher Stoff gewonnen, dadurch, dass man aus der reichen Begebenheitsreihe jenes nur den Schlussmoment genommen und das Hauptinteresse umgekehrt von dem Odysseus auf die Situation der Mutter und des Sohnes gelenkt hätte. Es wäre nun freilich nicht mehr die Odyssee, die der Dichter für die Bühne bearbeitet hätte, sondern eine Penelopee, aber das schadet doch wohl nichts? Eine gute Oper wollen Sie; woher und auf welche Weise der schickliche Stoff dazu genommen, ist ganz gleich, darnach fragt Niemand.

So den Blick auf Epopoen, Romane, Novellen u. s. w. gerichtet, wird es selten fehlen, eine wirkungsvolle kleine Geschichte für die Oper daraus zu ziehen. Ein Sujet, nicht aber dessen Ausführung mit Scenen aus jener, denn diese müssen dann nur aus der also gewonnenen neuen Begebenheit gezogen werden, worüber später das Nöthige bemerkt werden wird.

Der eben besprochene Stoff, obgleich auch in einer uns sehr fern liegenden Zeit sich begebend, trüge doch im Allgemeinen nichts in sich, was unsere Theilnahme verhindern könnte, denn die Motive sind natürlich, rein menschlich, und gehen alle Menschenherzen an. Was den Grad des Interesse an diesen Begebenheit vielleicht um ein Weniges schwächen könnte, wären die Personen an sich. Das Unglück eines Verwandten, eines Freundes nimmt uns mehr in Anspruch, als das einer ganz fremden Person, und etwas Aehnliches zeigt sich an den Figuren auf der Bühne. Eine Frau aus dem Mittelalter z. B. ist uns verwandter als eine aus der alten Griechenwelt. Und darum wäre es gewiss nicht unpolitisch, wenn man Stoffe, die in einer zu tiefen und darum kalten Zeitferne lägen, in eine nähere und wärmere Periode heranrückte. Ein Beispiel solchen Näherrückens und Umwandelns eines antiken Stoffs in einen neuen haben uns die Franzosen in *den beiden Sergeanten* gegeben, die aus der *Bürgschaft* von Schiller genommen, worin sich zugleich weiter zeigt, wie mancher interessante dramatische Stoff schon in kleinen poetischen und prosaischen Erzählungen gefunden werden kann.

Nehmen Sie ferner in Ihre Kriterien zur Beurtheilung eines guten Opernsujets auch noch zwei Puncte auf, wovon der eine nur das Gedeihen des daraus hervorwachsenden Werkes betrifft, der andere aber den Künstler selbst angeht, insofern er seine ihm von der Natur verliehenen Gaben mehr zum Verderben als zum Nutzen und Vergnügen der Menschen anzuwenden verleitet werden könnte.

Es sind nämlich in neuerer Zeit besonders die Franzosen in ihren dramatischen Dichtungen auf zwei abscheuliche Wege gerathen. Sie, die französischen Dichter, basiren ihre tragischen Stoffe oft auf Begebenheiten, die das Gemüth wahrhaft peinigen und zerreissen. Das Sujet zur Jüdin von Halevy z. B. ist ein solches. Ein von dem Flammentode durch einen Juden gerettetes Christenmädchen wird von diesem in seiner Religion erzogen. Ein vornehmer Liebhaber zieht sie später bei der Nase herum; dann wird sie mit ihrem vermeintlichen Vater wegen Entheiligung eines christlichen Festes gefangen genommen, zum Tode verurtheilt, *und in einen siedenden Pechkessel geworfen!* Dieses Sujet stellt allerdings ein wichtiges Menschenschicksal in bedeutender Verwicklung dar. Es erregt Furcht und Mitleid, aber die Auflösung, des Mädchens und des Vaters schenslicher Tod, so wie die meisten Situationen Beider empören unser Gemüth auf's Aeusserste und lassen am Ende eine so schneidende Dissonanz in der Seele zurück, dass man das Ansehen und Hören dieser Oper eher für eine Strafe und Qual, als für einen ächten Kunsteindruck erklären möchte.

„Wann werden die Neueren" — sagt Johannes Falk in Bezug auf die Tragödie — „durch solche Ideale wie der Oedip, die Trachinierinnen des Sophokles, die Eumeniden des Aeschylus u. s. w. zum Nacheifer gereizt und aufgemuntert, doch endlich anfangen, von den schwarzblutigen Träumen der Einbildungskraft aufzuwachen, wodurch wir uns und das Publicum ohne Noth quälen und abängstigen! Dort, beim Sophokles, verlässt man das Haus nicht zerrissen, zermalmt, oder mit Unwillen über die Vorsehung und den Dichter, der uns einen solchen Abgrund von Abscheulichkeit eröffnet, sondern über alle Misstöne des Augenblicks emporgehoben, gestillt, gelindert, mit getrösteter und beruhigter Brust." In diesem Sinne sagt auch J. Paul in seiner Vorschule zur Aesthetik: „Grosse Dichter sollten deswegen öfters den Himmel aufsperren, als die Hölle, wenn sie zu beiden den Schlüssel haben."

Eine noch grössere *moralische* Abscheulichkeit zeigen die meisten neuesten französischen komischen Opernsujets.

Der Postillon von Lonjumeau z. B.!

Ein Postillon, der von seiner eigenen ihm eben angetrauten jungen Frau als ein Säufer, Schläger und etwas noch Abscheulicheres characterisirt wird, verlässt sie am Hochzeitsabende, weil er als Sänger in Paris brilliren und viel Geld zu gewinnen Hoffnung erhält. Später führt er sie zum zweitenmal an, indem er mit der Trauung Spott treibt, und wünscht ihr am Ende gar den Tod. Dennoch wird er nach ein wenig überstandener Angst glücklich.

Allgemeiner könnte man dieses Sujet auch so bezeichnen: Ein Hallunke begeht Schlechtigkeit auf Schlechtigkeit und wird dafür ein reicher und glücklicher Ehemann.

Er, ein niederträchtiger Kerl, sie die dümmste aller Gänse, das sind die zwei Hauptpersonen, für die wir uns interessiren sollen. Warum diese Oper dennoch auf alle Theater kommt, wird sich in späteren Briefen zeigen, aber weder zum Vortheil des Publicums, das sich einen solchen verderblichen Kram gefallen lässt, noch zu dem des Dichters, der ihn dem Publicum durch allerlei verführerische Nebenkünste in die Seele schwärzt.

Was bei einer solchen fortgesetzten Richtung dramatischer Werke für Folgen auf die Menschheit herauskommen müssen, gehört nicht in den Plan dieser Briefe. Aber der Rath für Sie, mein junger Freund, gehört hinein, Ihrer Künstlerwürde sich stets bewusst zu bleiben, die mit darin besteht, Ihr Talent zur Erheiterung und Erhebung der Menschen, nicht aber zur Ausschmückung von Gegenständen zu verwenden, die eine verwerfliche Tendenz in sich tragen.

Habe ich bis jetzt die Bedingungen eines guten dramatischen Stoffes im Allgemeinen anzudeuten gesucht, so drängt sich nun noch die Frage hervor, ob nicht die Opern besondere Gesetze für sich in Anspruch nehmen?

Schiller sagt in Bezug auf die Tragödie: „Entweder es sind ausserordentliche Handlungen und Situationen, oder es sind Leidenschaften, oder es sind Charactere, die dem tragischen Dichter zum Stoff dienen; und wenn gleich oft alle drei, als Ursach und Wirkung, in einem Stück sich beisammen finden, so ist doch immer das Eine oder das Andere vorzugsweise der letzte Zweck der Schilderung gewesen."

Es bedarf wohl keiner langen Auseinandersetzung für Sie, welches dieser drei Elemente in einem Opernsujet Hauptsache sein müsse. Natürlich die Leidenschaft, denn mit ihr hat es die Musik zu thun. Wenn aber, je höher und mannichfaltiger das Interesse in einem Werke sich zeigt, auch die Wirkung um so höher und umfassender sein muss, so bitten Sie nur das Geschick, dass es Ihnen einen Text zuführe, wo die Leidenschaft auch zugleich an ausserordentlichen Characteren erscheine und durch ausserordentliche Situationen hervorgerufen werde, und Ihr Dichter also einen Gegenstand wähle, aus dem alle drei Elemente verbunden hervorzulocken sind. Und dieses gilt nicht blos von der ernsthaften, sondern auch von der komischen Oper, mit der Modification natürlich, welche die verschiedenen Gattungen bedingen.

Obgleich nun diese Forderungen an ein Opernsujet so natürlich klingen, dass man meinen sollte, es könne sie Keiner, der nur im Geringsten Ansprüche auf den Dichternamen mache, vernachlässigen, so wird Ihnen doch die Erfahrung, insofern Sie in den Fall kommen sollten, aus einer Anzahl von Operntexten wählen zu müssen, gar bald lehren, dass gerade der Stoff dasjenige ist, um den sich Viele am Wenigsten kümmern, und am Schnellsten mit dessen Wahl fertig werden. Seine Wichtigkeit leuchtet Wenigen ein; sie vertrauen auf ihre Ausführung, d. h. auf die Verse, Diction u. s. w. Die

ächten Dichter dagegen betrachteten und betrachten sie immer als eine Hauptsache.

Daher sagte einer der grössten:

O glaube mir, des Stoffs misslung'ne Wahl
Lässt sich durch Feerei der Farben nicht vergüten.

Ist demnach der Stoff nach obigen Bedingungen das Erste, wonach Sie scharf prüfend blicken müssen, so freuen Sie sich doch ja nicht voreilig, wenn Sie einen solchen wirklich gefunden haben. Denn der schönste und glücklichste ist nichts, wenn er unter ungeschickte und unerfahrene Hände geräth, die nicht einen ächten Plan daraus zu ziehen, und diesen Plan dann wieder geschickt auszuführen verstehen. Sie müssen daher noch gar manche weitere Prüfungen vornehmen, ehe Sie die Ueberzeugung, einen guten Text in allen Beziehungen unter den Händen zu haben, gewinnen können. Doch darüber in meinen nächsten Briefen, die der Natur des Gegenstandes nach immer interessanter werden müssen, je mehr in's Detail uns unsere Untersuchungen führen.

(Fortsetzung folgt.)

## Recension.

*L. Lenz:* Drei Gesänge aus Dr. *Söltl's* episch-lyrischem Gedichte: „Konradin," für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 30. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 15 Ngr.

Wenn es immer misslich ist, aus einem grössern Werke, in welchem Alles auf den Zusammenhang berechnet ist, Einzelnes für Composition herauszuheben, so muss man doch in dem vorliegenden Falle zugestehen, dass jedes der gewählten Fragmente für sich bestehen kann, und da des unglücklichen Konradin's Geschick so viele Theilnahme erregt hat, dass sein Name fast populär geworden ist, da endlich die hier gebotenen Bruchstücke wahrhaft *poetisches, lyrisches* Leben athmen, so wird man sie auch gern in Tönen vernehmen. Es ist selbst anzunehmen, dass der Dichter dem Componisten ein erhöhtes, dem Dichterwerke zugewendetes Interesse zu danken haben werde. — Die Ueberschriften der drei gewählten Abschnitte heissen: „Konradin auf Hohenschwangau," „Konradin's Abschied vor seinem Zuge nach Italien," und „König Konradin im Gefängniss." — Das erste Stück hat fast den Character einer Ballade, und bildet durch schönen Gesang, wie durch edle Declamation, wirksam modulirend und doch gut zusammengehalten, ein treffliches Ganzes. Der Componist folgt den poetischen Regungen und Gefühlen mit der schönsten Aneignung; es hinterlässt mit seinem gut motivirten Schlusse einen höchst günstigen Eindruck.

Schon der Form nach und durch den ritterlichen Aufschwung, den das *zweite Gedicht*, „Konradin's Abschied," bezeichnet, wird dies am Meisten ansprechen. Es ist fast marschmässig gehalten; die Worte der Eingangsstrophe:

„Leb' wohl, leb' wohl, auf Wiedersehn!
Lieb', Vaterland und Maid,"

gehen im Voraus Ton und Haltung des Ganzen an. Ritterlich, minnevoll, mit einer leisen Ahnung der verhängnissvollen Zukunft —, mit so gemischtem Gefühl spricht der edle Sänger aus, was in ihm lebt. Vortrefflich ist es dem Componisten gelungen, diese wechselnden Gefühle in Tönen wiederzugeben; er hat es vermocht, selbst scheinbar entgegengesetzte Empfindungen zu vereinen, wie dies in der zweiten Hälfte dieses Liedes glücklich geschieht. Da die Strophen eine ziemlich breite Ausdehnung haben (der Componist hat mit vollem Rechte zwei in eine zusammengedrängt), so thut es wohl, dass die Begleitung in der zweiten Hälfte eine andere Form annimmt, und durch ihr erhöhtes Leben auch dem Gesange frischeren Aufschwung verleiht. Setzen wir noch hinzu, dass die Composition nicht nur gut gedacht, sondern auch sehr dankbar für den Sänger ist (was sich bekanntlich nicht immer vereint), so dürfen wir dies Lied wohl mit Recht ein ausgezeichnetes nennen.

Das dritte Lied dieser Sammlung: „König Konradin im Gefängniss" beginnt mit einer wehmüthig gehaltenen Einleitung, Adagio, A moll, 3/4, worauf die Singstimme in ähnlicher Weise mit den Worten: „Mein holder Lebensstern, gut' Nacht!" eine tiefempfund'ne Klage ausspricht. Mit edler Resignation nimmt der königliche Sänger Abschied vom blühenden Leben, ruft in wehmüthiger Erinnerung nochmals Alles zurück, was ihm lieb und theuer war; ein schmerzliches Lebewohl weiht er dann mit sinkender Stimme seiner „holden Maid" —; das Leben scheint mit den hingehauchten Worten: „Aus löscht des Lebens Licht" — zu entfliehen; — aber kühn und kräftig erhebt sich sein Geist bei dem Zusatz: „*Doch meine Liebe nicht!*" — Nach einem, wie in Verzückung ausgesprochenen Zuruf an die Ahnen wendet sich die Tonart rasch nach A dur, und in einem feurig markirten Gesange ertönt, wie in begeisterter Vision, die schwungvolle Apostrophe:

Erzitt're, Rom!
Aus Deutschland bricht
Der Freiheit Sonnenlicht!

und führt mit einer fast dramatischen, höchst wirksamen Steigerung den glänzenden Schluss herbei. *Al.*

## Nachrichten.

Prag. (Beschluss.) Die böhmische Oper (gegenwärtig in dem neuen *Stöger*'schen Hause etablirt) hat sich schon in früherer Zeit als eine Pflanzschule musikalischer Talente bewährt, der wir unter andern Mad. *Podhorsky* und insbesondere Herrn *Strakaty* verdanken, und scheint auch jetzt wieder ähnliche Hoffnungen wecken und erfüllen zu wollen. Herr *Mayer* ist ein Tenorist mit schöner jugendfrischer Stimme, der bei fleissigem Studium die besten Erwartungen erfüllen dürfte; aber im „Nachtlager in Granada" erschien ein nicht minder hoffnungsvoller Kunstjünger, Herr *Stepan*, als Jäger und machte mit seiner recht gelungenen Gesangsleistung im vollen Sinne des Wortes Furore. Dem. *Bolyn* debütirte als Gabriele. Sie hat hübsche hohe Töne, die sie jedoch anfangs so sehr forcirte, dass ihre Stimme schon im ersten Finale ermattet war. Minder gleichförmig ausgebildet sind die Mitteltöne, und vor Allem ist ihr die höchste

Sorgfalt auf die Intonation anzuempfehlen. Herr *Carl Eisner*, kais. russ. Kammervirtuos, liess sich zweimal im Theater hören, das erstemal in den Zwischenacten des Lustspiels: „Die beiden Klingsberge," wo er nach dem zweiten Act: Scena ultima aus der Oper Lucia di Lammermoor, arrangirt für das chromatische Horn von *C. Eisner*, und nach dem dritten Act: Introduzione e Variazioni ebenfalls von seiner eigenen Composition vortrug. Für seine zweite höchst erfreuliche Erscheinung auf unserer Bühne war nach dem Lustspiel; „Die Bekenntnisse" ein kleines Concert arrangirt worden, welches die Ouverture aus Iphigenia auf Tauris von *Gluck* einleitete. Herr *Eisner* spielte eine Scene und Arie für das chromatische Horn, und zum Schlusse: Variationen über ein Thema von *Méhul* für das einfache Waldhorn, beide gleichfalls von ihm selbst componirt. Herr *Eisner* behandelt sein Instrument mit einer grossen Virtuosität und bläst Passagen und Gänge, die man kaum für möglich hält, welches Verdienst durch Geschmack (der sich auch in seinen Compositionen ausspricht), Ausdruck und eine ausserordentliche Zartheit erhöht wird. Vielen war die letzte Nummer die liebste, weil das chromatische Horn denn doch gegen den vollen Hornton des alten natürlichen Instruments an Fülle und Energie zurückbleibt.

Endlich haben wir auch den vielbesprochenen kleinen Pianovirtuosen *Anton Rubinstein* (Schüler des Herrn *Villoing*) kennen gelernt, welcher hier drei Concerte (ohne alle Instrumentalbegleitung) gab, das erste im *Stöger*'schen zweiten Theater, das zweite und dritte im Plateis-Saale; das erste brachte schon nicht weniger als sechs Pianofortestücke, vom Concertgeber vorgetragen, nämlich: zweite Fantaisie über Motive aus Don Juan für das Pianoforte von *Sig. Thalberg*, erstes Lied ohne Worte von *Mendelssohn*, Etude in A moll von *Thalberg*, Sonate pathétique von *L. v. Beethoven*, Ave Maria von *Schubert* für das Pianoforte von *Fr. Liszt*, und Fantasie über Motive der Oper: Lucia von Lammermoor von demselben Tonsetzer.

Die Parallellustigen im Publicum, deren Zahl bei uns Legion ist, konnten kein Ende finden, den kleinen Virtuosen mit der dito kleinen *Sophie Bohrer* zu vergleichen; da musste man hier anhören, worin *er*, worin *sie* stärker, dass *ihre* frühere Anwesenheit *ihm* hier geschadet, wie *er sie* zu Wien verdunkelt, wie viel Concerte *sie* hier, wie viele *er* in Wien gegeben u. s. w. Da nach unserm Glaubensbekenntniss ein musikalisches Individuum nur mit sich selbst und der Idee der Kunst verglichen werden soll und kann, so abstrahiren wir von allen diesen Parallelen und wollen ganz schlicht und einfach unsere Ansicht über dieses vielversprechende und viel besprochene Talent aussprechen (die Wiener Referenten mögen es uns „nicht übel aufnehmen," wenn sie hier und da von den übrigen abweicht). *Anton Rubinstein* ist unstreitig ein grosses Talent, das dereinst sich den Ersten in seinem Fache gleichstellen dürfte. Schon jetzt ist ihm eine frühreife Entwicklung im Ausdruck, ein schöner Anschlag und bedeutende Kunstfertigkeit nicht abzuleugnen. Ausgezeichnet gut sind seine Octavengänge, dagegen ist ihm die strengste Sorgfalt zur Ausbildung seines Trillers und der linken Hand anzuempfehlen, die verhältnissmässig weit hinter der rechten zurücksteht. Ein Beweis, wie sehr das erste Concert übereilt wurde, war die Unzuverlässigkeit des Programms, welches ein Männerquartett und eine Arie aus dem Postillon von Lonjumeau, gesungen von Dem. *Bergauer* (Schülerin der Mad. Caravoglia-Sandrini) versprach; statt dessen sang aber Dem. *Bergauer* die Cavatine aus Lucrezia Borgia und ein Lied: „Der Rose Tod" von *Wolfram*, das letztere ausgezeichnet schön. Dem. *Frey* declamirte ein kleines Gedicht, das sich eben nicht vollkommen zum Vortrage für eine Dame eignete. Die wichtigsten Nummern des zweiten Concerts waren Adagio, Fuge und Gigue von *Händel*. Das dritte brachte eine ganz neue Erscheinung, nämlich acht Pianofortestücke (Fantaisie sur 2 Airs russes und Mi manca la voce von *S. Thalberg*, — Undine, Etude vom Concertgeber, — Poëme d'amour von *A. Henselt*, — Fantaisie chromatique und Fuge von *J. S. Bach*, — *Schubert's* Lob der Thränen und *Schubert's* Erlkönig von *Fr. Liszt*) hinter einander ohne Intermezzo vom Concertgeber vorgetragen. Besonders erfreulich waren die tiefsinnigen Werke von *Händel* und *Bach*, die *Anton Rubinstein* mit einer Reife spielte, die weit über sein Alter geht. Undine ist eine niedliche Kleinigkeit, die für ihn auch als Tonsetzer Hoffnungen für die Zukunft erregt. Eine ganz eigenthümliche Erscheinung, die dem Concertgeber keine gute Meinung von dem musikalischen Sinn der Prager beigebracht haben dürfte, war der schwache Besuch dieser Concerte, deren erstes und zweites ganz leer, und auch das dritte den Saal kaum zur Hälfte gefüllt zeigte. Das Concert des Herrn *C. Mertz* und seiner Frau *Josepha Mertz* aus Wien, welche sich auf der Guitarre und dem Pianoforte hören liessen, war noch schwächer besucht. Herr *Mertz* besitzt eine grosse Kunstfertigkeit auf der Guitarre; minder sprach Mad. *Mertz* an.

Dem. *Beigl*, welche die Concertgeber mit zwei Gesangstücken (näher waren diese auf dem Anschlagzettel nicht bezeichnet) unterstützte, leistete hier noch weniger, als auf der Bühne.

Herr *Fischer*, Balletmusikdirector des ständischen Theaters, gab ein Concert im Plateis-Saale und zeigte darin ein in der That bemerkenswerthes Talent für sein Instrument, die Violine, welches nur einer weisen Leitung bedürfte, die ihn vor den zahlreichen musikalischen Irrthümern bewahrte, um ein bedeutender Künstler zu werden. Die Variationen für die Violine über ein Original-Thema, componirt und vorgetragen vom Concertgeber, womit derselbe das Concert nach der *Mozart*'schen Ouverture begann, sind sehr brillant und gut erfunden, doch gehen sie über seine Kräfte. Schwächer componirt ist die „Melancholie"; den „Carneval von Venedig," mit dem er (angeblich auf Verlangen) das Finis coronat opus Lügen strafte, möge er — dem in diesem Genre so unübertrefflichen *Ernst* überlassen.

Was die hoffnungsvolle junge Sängerin Dem. *Jahnel* betrifft, so müssen wir unsere frühere Warnung wiederholen, sich vor allzugrosser Anstrengung in den höhern Chorden zu bewahren, was bei ihrer zarten Jugend sehr gefährlich sein dürfte. Herr *Vogel* sang (hors du programme) eine Arie aus „Gazza ladra" in seiner ge-

wöhnlichen Manier, und Herr *Habern* spielte ein Rondo brillant für das Pianoforte von seiner eignen Composition.

Die überfüllte musikalisch-declamatorische Academie zum Besten dürftiger Hörer der Technik wurde mit der trefflichen Ouverture in E moll von *S. Goldschmidt* eröffnet, welche wir schon im vorigen Frühling bei Gelegenheit des Concertes der Sophien-Academie als ein eben so gediegenes als effectvolles Werk besprochen haben, in dem sich der Compositeur abermals des Namens Tondichter würdig gezeigt hat; doch war die heutige Aufführung weit präciser, wodurch sich auch der Beifall in rapider Progression gesteigert hatte.

Dem. *Herbst* sprach einen Prolog von Herrn Prof. *Wenzig* mit grossem Kunstaufwande, und wurde wiederholt gerufen (die Hälfte gehört dem patriotischen Inhalte des Prologs); das Scherzo für das Pianoforte von *Fr. Chopin* wurde von Herrn *Studnicka* mit viel Fertigkeit und Ausdruck vorgetragen, doch eignet sich diese ultraromantische Composition nicht recht für ein Concert.

Das „Wanderlied," Männerchor von *Mendelssohn-Bartholdy*, vorgetragen von den Mitgliedern des Cäcilien-Vereins, gab uns einen neuen Beweis, dass dieser Tondichter in unsern Concerten immer mehr en vogue kommt. (Schon neulich wurden seine vierstimmigen Lieder zur Wiederholung verlangt, was diesmal nicht nur in dem Mittagsconcert der Techniker, sondern an demselben Tage Abends im Concerte der Cäcilien-Academie abermals der Fall war.)

Statt des Liedes: „Brennende Liebe," von *W. H. Veit*, sang Herr *Strakaty* dessen schönes Reiterlied in seiner gewöhnlichen trefflichen Weise.

In dem Divertissement für die Flöte von *Tulou*, vorgetragen von Herrn *W. Müller*, zeigte dieser wackere Flötist abermals grosse Reinheit, eine schöne und bedeutende Kunstfertigkeit.

Den übrigen Theil des Concertes bildeten einige böhmische Lieder und *J. N. Skraup's* bekannte Festouverture.

Der Cäcilien-Verein, diese erfreuliche Dilettantengesellschaft, deren Aufgabe dahin geht, classische Compositionen mit Pianofortebegleitung aufzuführen, hat heuer schon drei Concerte gegeben und brachte darin von classischen Werken: „Davidde penitente" von *W. A. Mozart*, „Christus am Oelberge," von *L. v. Beethoven*, und Chöre und Motetten von *Händel* und *Palestrina*. Alle diese Productionen können als gelungen bezeichnet werden, namentlich wurden die Chöre trefflich ausgeführt; die Solopartieen werden von vorzüglichen Dilettanten vorgetragen, unter denen in den heurigen Concerten besonders Dem. *Bergauer* hervortrat, deren Vortrag in gemüthlichen Liedern und Romanzen ausgezeichnet, doch ist ihre Coloratur noch nicht gehörig ausgebildet, und für Partieen, wie der Seraph im „Christus am Oelberg" fehlt es noch an Schwung. Da dem Vernehmen nach Dem. *Bergauer* sich ganz der Kunst zu widmen gesonnen ist, so nehme sie diese Bemerkungen für den Beweis der Theilnahme an ihrem schönen Talent, welches wir nicht mehr unter jene der Dilettanten zählen wollen. Von Concertantestücken trug Herr *Deutsch* das Pianoforteconcert in D moll von *Joh. Seb. Bach* und Trio in Es, für Pianoforte, Violine und Violoncell, von *Ludwig van Beethoven* sehr wacker vor. Für uns neu war ein grosses Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von *Heinrich Marschner* (Op. 111). Eine im Ganzen ansprechende Composition mit viel Ideenfrische; nur ist das Pianoforte überall unverhältnissmässig gegen die andern Instrumente überwiegend gehalten. Auch wird im Andante das ganze Minore von dem Violoncell allein vorgetragen, während die Violine pausirt, so dass das Musikstück beinahe aufhört ein Trio zu sein; endlich aber ist auch das Finale in Rhythmus und Character zu homogen mit dem Scherzo, was der Mannichfaltigkeit Eintrag thut.

Die Sonate in F moll für das Pianoforte, componirt von *Sigm. Goldschmidt* (Manuscript), hat einen ganz eigenthümlichen Character, und ist mit dem poetischen Geist erfüllt, der alle *Goldschmidt*'schen Compositionen durchweht, von dem wir wohl einmal eine Oper hören möchten. Da er sich schon in Ouverturen, Symphonieen u. s. w. versucht hat, so dürfte es wohl an der Zeit sein, auch das musikalische Drama zu cultiviren. An Gesangspiecen hörten wir in dem ersten Concert: Jägerlied (neu), Männerchor, von *Joh. Nep. Skraup*, — Nachthelle, für Tenor-Solo und Männer-Quartett, mit Begleitung des Pianoforte, von *Franz Schubert*. Im zweiten jedoch nebst einem böhmischen Liede von *J. N. Skraup* noch drei Volkslieder von *Heine*, Musik von *Mendelssohn*, und den Schlusschor aus *Haydn's* Stabat mater.

Im dritten erschien nebst dem erwähnten Reiselied noch ein Männerquartett von *Tomaschek* und zum Schlusse: Chor aus dem Oratorium „Der Fall Babylons" von *L. Spohr*. Das „Mährchen," Gedicht von *Carl Beck*, componirt für vier Frauenstimmen von *Ferd. Möhring*, wurde zur Wiederholung verlangt.

Unserm *J. F. Kittl* ist abermals eine verdiente Anerkennung seines schönen Künstlertalentes zu Theil geworden. Am 6. December wurde nämlich seine Jagdsymphonie von dem Dom-Musik-Vereine und Mozarteum in Salzburg in einem Museumsconcerte gegeben, mit stürmischem Beifalle gekrönt und dem Componisten das Diplom als Ehrenmitglied des Dom-Musik-Vereins und Mozarteums übersendet. — —

---

## *Feuilleton.*

Eine Festcantate zur Vermählung des Kronprinzen von Hannover, gedichtet von *Perglass*, in Musik gesetzt von *H. Marschner*, von welcher der Clavierauszug bei C. Bachmann in Hannover erscheint, ist daselbst viermal mit grösstem Beifall aufgeführt worden. Der Dichter und der Componist empfingen den Dank der Herrschaften in einer selbst befohlenen Audienz in den huldreichsten Ausdrücken. Der Dichter erhielt die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft (welche dem Componisten schon früher bei einer andern Gelegenheit ertheilt war), — der Componist vom König einen kostbaren Brillantring. Ausserdem jeder vom Kronprinzen eine goldene Tabatière mit Krone und Namenszug in Brillanten.

---

Auf der Bühne zu Frankfurt am Main fanden während des Theaterjahres vom 1. December 1841 bis 30. November 1842 zusammen 149 Opernvorstellungen Statt, darunter vier neue. Vierzehn Concerte wurden im Theater gegeben, sechs Concertpiecen zwischen den Stücken vorgetragen. Die bedeutendsten Gäste wa-

ren Mad. Schodel, Fräul. Marx; unter den Concertgebern die Schwestern Milanollo und H. W. Ernst.

Die Schwestern Milanollo haben der Violinsaitenfabrikation der Firma G. Pirazzi und Söhne in Offenbach ein ehrenvolles Zeugniss ausgestellt. Das ausgesprochene Certificat aber wurde wohl dadurch gegeben, dass sich die Virtuosinnen dieser Saiten vorzugsweise während ihrer zwölf Frankfurter Concerte bedienten. Hierbei dürfte die Bemerkung am rechten Orte sein, dass die Firma Pirazzi sich dieser Geschäftsbranche schon über ein halbes Jahrhundert widmet, in Offenbach ihre eigene Fabrik unterhält und in Rom wie in Neapel zahlreiche Arbeiter beschäftigt.

In Darmstadt hat sich, unter Leitung des Chordirectors Neukäuffler, eine musikalische Gesellschaft mit dem Namen „Mozartverein" gebildet, welche am 31. Januar die erste öffentliche musikalische Aufführung veranstaltete; sämmtliche Musikstücke waren von Mozart.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien

## und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom 14. bis 20. März d. J.*

*Baermann*, Andante et Variat. p. la Clar. av. Orch. Op. 37. Stuttgart, Allgemeine Musikhandlung. 2 Fl. 6 Kr.
*Beyer, F.*, Mosaïque d'Airs fav. sur les Diamants de la Couronne à 4 mains. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.
*Cäcilia*, Zeitschrift f. d. musikal. Welt, herausgegeb. von einem Vereine von Gelehrten, Kunstverständigen u. s. w. 22r Band od. 85s Heft. Ebend.
*Choix* d'Airs av. Guitare, No. 290a, sur la fille du régiment. Ebd. 18 Kr.
*Döhler, Th.*, Romance et Cavatine sur la fille du régiment variées à 4 mains. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.
*Heller* et *Ernst*, Pensées fugitives p. Piano et Vlon. Cah. 1 et 3. à 1 Thlr. Cah. 2. 1 Thlr. 5 Ngr. Cah. 4. 1 Thlr. 15 Ngr. Leipzig, Kistner.
*Herz, H.*, Grande Valse à 4 mains. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.
*Kalkbrenner, F.*, 12 nouv. Etudes progr. p. le Pfte. Op. 161. Ebend. 2 Fl. 42 Kr.
— Rondo brill. sur Jolie fille de Gand p. le Pfte. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.
*Kassmaly, C.*, 6 Lieder f. 4 Männerst. Op. 6. Part. u. Stimmen. Leipzig, Hofmeister. 25 Ngr.
*Labitzky, J.*, Huldigung der britischen Nation. Walzer, Op. 89, für Orch. 2 Thlr., f. d. Pfte zu 4 Händen 22½ Ngr., zu 2 Händen 15 Ngr., im leichten Arrang. 10 Ngr., f. 1 Flöte 5 Ngr. Ebend. u. Prag, Hoffmann.
*Marschner, H.*, Duo à 4 mains. Op. 62. Ebend. 1 Thlr.
— Grand Trio p. Piano, Vlon et Vcelle. Op. 121. Ebd. 2 Thlr. 15 Ngr.
*Mehul*, Joseph, Oper, f. d. Pfte allein. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. Subscr.-Pr. 1 Thlr.
*Mendelssohn-Bartholdy, F.*, Die Singstimmen zur Antigone. Op. 55. Leipzig, Kistner. 3 Thlr.
*Mozart*, 10 Quatuors origin. arr. à 4 mains p. F. X. Gleichauf. No. 1. Leipzig, Hofmeister. 25 Ngr.
*Musard*, Valses de la fille du régiment à 4 mains. Mainz, Schott. 45 Kr.
— 2 Quadrilles brill. sur Le Roi d'Yvetot p. Piano. No. 1. 2. Ebendaselbst. à 36 Kr.
— Les Soirées du Ranelagh. Quadr. de Contred. p. le Pfte. Ebd. 36 Kr.
*Otto, Fr.*, Letzte Lieder f. 4 Männerst. Part. u. St. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. 1 Thlr.
*Parish-Alvars*, Il Pescatore. Barcarola p. il Canto coll' Pfte. Leipzig, Kistner. 7½ Ngr.
— La plainte d'une jeune fille. Mélodie sans paroles p. la Harpe. Op. 64. Ebend. 10 Ngr.
*Rosellen, H.*, Fant. sur Parisina p. le Pfte. Op. 18. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.
— Souv. de Capuleti. Gr. Fant. p. le Pfte. Op. 51. Leipzig, Hofmeister. 25 Ngr.
*Rossini*, Der Barbier v. Sevilla. Oper, f. d. Pfte allein. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. Subscr.-Pr. 26 Ngr.
*Sokolsky, A.*, Morceau de Salon p. le Pfte. Leipzig, Kistner. 10 Ngr.
*Weber, F. A.*, Les Inséparables. Contred. var. p. le Pfte. Op. 11. Leipzig, Hofmeister. 12½ Ngr.
*Wolff, E.*, Fleurs de Salon p. le Pfte. Op. 62. No. 1. Fant. sur le Voile blanc. No. 2. Fant. sur Ah per pitié. No. 3. Ballade sans paroles. Mainz, Schott. à 45 Kr.

Sämmtliche vorstehende Werke sind durch **Breitkopf & Härtel** in Leipzig zu beziehen.



Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten März. № 13. 1843.

**Inhalt:** *Recension.* — *Nachrichten:* Aus Berlin. Aus Frankfurt. Aus Erfurt. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien.

## Recension.

*Der Herzog von Olonne*, komische Oper in drei Acten, nach dem Französischen der Herren *Scribe* und *Saintine* für die deutsche Bühne bearbeitet von *H. Börnstein*, Musik von *D. F. E. Auber*. Vollständiger Clavierauszug. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Preis 14 Fl. 24 Kr.

Der hier zu besprechende Clavierauszug dieser Oper leistet, nach einer neu eingeführten, löblichen Gewohnheit, noch mehr, als er verspricht: es ist ihm nämlich das vollständige Libretto in deutscher Uebersetzung beigegeben, und der Recensent ist nun im Stande, seine Beurtheilung zugleich durch einen kurzen Umriss der Handlung zu beleben, was denn in aller Ordnung geschehen soll. Ehe wir an's Werk gehen, fühlen wir uns veranlasst, etwas zur Vertheidigung des in neuester Zeit so sehr angefeindeten und eben so ungebührlich als ungerecht beurtheilten *Auber* vorauszuschicken. Wir sind weit entfernt, den Auber der Gegenwart noch jenem gleichzustellen, dem wir die Stumme von Portici, den Schnee, den Fra Diavolo, den Maurer und Schlosser u. s. w. verdanken; auch wird ihm wohl nicht so bald wieder ein Ensemblestück, wie das zweite Finale im Schwur (den Falschmünzern) gelingen; aber noch immer ist er für die französische komische Oper (und wie die Sachen nun einmal stehen, also auch für die deutschen Opernbühnen) sehr bedeutend, und verdient in seinen Beziehungen, und von seinem Standpuncte betrachtet, durchaus nicht die wegwerfenden Urtheile, die so oft rücksichtslos über ihn ausgesprochen werden. Mag auch die lockende Tantième, die ihm nach der neuesten Opernstatistik bereits ungeheure Summen einbrachte, ihn veranlassen, seine Opern etwas rasch und flüchtig zu expediren (schon wird wieder ein neues Werk von ihm in der Opéra comique gegeben!), sein reiches Talent tritt uns doch aus jeder seiner Schöpfungen entgegen. Eine Beurtheilung seiner dramatischen Werke ergibt sich natürlich zunächst nach dem Clavierauszuge, oder nach einer Aufführung in deutscher Uebertragung. Was die Clavierauszüge betrifft, so werden sie doch immer nur einen mangelhaften Begriff von dem ganzen Werke geben. Muss man nun Auber's Werken unbedingt eine höchst belebende, oft meisterhafte Instrumentirung zugestehen, so kommt bei ihm noch der besondere Umstand hinzu, dass er namentlich die Fortführung der Handlung sehr oft ganz in die Orchesterpartie legt, und gerade in der geschickten, oft höchst eigenthümlichen Individualisirung der Instrumente seine Kunst und Gewandtheit zeigt, während die Singstimmen sich in solchen Stellen fast nur im Parlando bewegen. Es ist klar, dass dieser Styl und diese Behandlungsweise sich ganz besonders für die witzigen und pointenreichen Operntexte der Franzosen eignen, und wollen wir Auber auch nicht als den Erfinder dieses Styls proclamiren, so hat er ihn doch mit vorzüglichem Talente cultivirt. In seinen neuesten Producten nun, z. B. in den Krondiamanten und der vorliegenden Oper, tritt diese Art und Weise, dem Orchester die Führung der Melodie anzuvertrauen, als Faden, an dem sich Handlung und musikalischer Dialog fortspinnen, die Singstimmen dagegen mehr sprechend einzuführen, sehr merklich, fast zu häufig hervor, und daher kommt es denn, dass diese Werke eben im Clavierauszuge einen etwas trockenen Anblick bieten. Ohne nun dieser Manier, wenigstens in ihrer zu häufigen Anwendung, das Wort reden zu wollen, muss man doch die wirkliche Ausführung auf der Bühne im Sinne haben, will man Auber's Werke, und die neuern Erzeugnisse der französischen komischen Oper überhaupt richtig beurtheilen und würdigen. —

Und hier sind wir bei dem eigentlich bedenklichen Puncte angelangt! — Zunächst muss die grosse Schwierigkeit der deutschen Uebertragung besiegt werden. Mit welchem zweifelhaften Glück dies so oft geschieht, liegt, leider! am Tage! — Französischer Pathos, wortreiche Declamation, französischer Heroismus, sammt allen andern Ingredienzien der grossen Oper, dies Alles lässt sich noch ganz leidlich in's Deutsche übertragen und sangbar machen (obwohl auch in diesem Genre ein langes Register von Verfehltem und Störendem aufzuführen wäre!), aber die leicht beflügelten Scherze, die witzigen Entgegnungen, die hübschen Couplets mit ihren Pointen leicht und anmuthig, genau zum Gesange passend wiederzugeben, das ist wahrlich keine leichte Aufgabe, und wird selten auch nur befriedigend gelöst.

Besitzt nun der Capellmeister, welcher die Oper einzustudiren hat, die Fähigkeit, vor dem Austheilen der Partieen mindestens die fehlerhaften, störendsten Accente zu verbessern, so bietet doch gewöhnlich die erste Clavierprobe noch eine wahrhaft babylonische Verwirrung dar, weil fast Keinem die Uebersetzung und Unterlegung

zu Hals und Sinne will; hier stürzt ein Reim, dort sucht sich Einer aus dem französischen Texte eine bess're Wendung aus, die Prima Donna präparirt sich statt des *u* ein *a* für eine Roulade; hier passt das Stichwort nicht, weil der Tenor einen glücklichen Gedanken supplirt hat, gleich darauf entsteht allgemeine Heiterkeit, weil in einem Quartett die sämmtlichen Sänger das Wort: „schweigst" auf eine lange Note zu singen haben, und bei der Zungenretirade grosse Schwierigkeiten eintreten; — kurz, es dauert ziemlich lange, ehe nur das Nöthigste geschieht, das Erträgliche vorbereitet wird. — Endlich sind die Proben überwunden, die unvermeidlichen, oft grausamen Striche geschehen; einige nicht brillant genug befundene Arien sind beseitigt und durch schimmernde ersetzt, und der Abend der Aufführung ist da! — Referent achtet und ehrt sein geliebtes, deutsches Vaterland wahrlich von Herzen, und freut sich innig, wenn er deutsches Verdienst, deutsche Kunst so recht aus Ueberzeugung preisen kann, und viele unserer deutschen Opernbühnen verdienen gewiss Bewunderung und Ruhm; aber — wie jetzt fast überall die Sachen stehen, für die französische komische Oper ist der gegenwärtige Standpunct derselben gewiss nichts weniger, als günstig! Bleiben wir diesmal bei den sogenannten Spieltenoren stehen! Wie selten sind jetzt, wo Cornet nicht mehr singt, und Wild nicht mehr singen sollte, Tenoristen zu finden, die einen Joconde, Johann von Paris, Roger (im Maurer und Schlosser), Fra Diavolo, Georg Brown u. s. w. vollkommen singen und spielen können? — Wie oft muss man die zweischneidige Klage hören: „Schade, dass seine Stimme nicht ausreicht! Er spielt vortrefflich!" oder (und noch häufiger): Jammerschade, dass er so wenig Spiel hat! Seine Stimme ist köstlich! — Mit den weiblichen Repräsentanten der analogen Partieen ist es im Ganzen wohl etwas besser bestellt; aber — um es kurz zu sagen: die französische Spieloper ist jetzt nicht eben Deutschlands Stärke! Ob es zu beklagen sei, mögen Andere entscheiden: eine sehr anmuthige Kunstgattung ist die französische komische Oper gewiss, und da wir doch wohl noch eine geraume Zeit unser deutsches Repertoir von der Seine her werden erneuern müssen, so wollen wir getrost den Wunsch aussprechen: es möge unsern deutschen Operisten gefallen, sich die Leichtigkeit, die Anmuth und Deutlichkeit anzueignen, welche die französische komische Oper so unbedingt fordert, und die, wie es uns dünkt, von der deutschen Oper eben auch nicht verschmäht wird. —

Wenn nun ein Gemälde nur ganz einfach sein gehöriges Licht verlangt, um richtig beurtheilt werden zu können, so kann mit gleichem Rechte (freilich nicht mit so einfachen Mitteln!) ein musikalisches, ein dramatisches Kunstwerk sich eine gute Ausführung bedingen, nach welcher es definitiv zu beurtheilen ist!

Es wird sich nun von selbst herausstellen, was von dieser Erörterung dem vorliegenden Werke insbesondere, und der neuern französischen komischen Oper überhaupt, zu Gute kommen dürfte! Schon sind uns, was den „Herzog von Olonne" betrifft, einige flüchtige und absprechende Urtheile über die ersten Darstellungen dieser Oper begegnet (in welchen freilich einzelne Aeusserungen eben unsere Andeutungen zu bestätigen scheinen), es war uns daher besonders erfreulich, in Oettinger's Charivari auf eine sehr eindringende, bezeichnende Weise diese Urtheile rejicirt und zugleich die Bedingungen für eine zweckmässige Darstellung und folglich Beurtheilung ausgesprochen zu finden. — Wenn Berlioz, dieser scharfe Kritiker, auf seiner gegenwärtigen Inspections- und Concertreise in andern Musikgattungen unleugbar viel Grosses und Schönes bei uns finden wird, so wollen wir von seiner Urbanität erwarten, dass er bei den Darstellungen der französischen komischen Opern auf deutschen Bühnen sich zunächst durch die Orchesterpartie angezogen und befriedigt fühlen werde, zumal, wenn überall mit solcher Discretion begleitet wird, wie es die anmuthige Gattung erfordert.

Doch, das Publicum wird ungeduldig — man präludirt schon zur Ouverture; also basta cosi! —

Die Ouverture beginnt mit einem pathetischen, marschmässigen Allegro (E dur, $\frac{4}{4}$), aus welchem, wie billig, etwas von spanischer Grandezza hervortritt, denn die Scene ist ja in Spanien. Bei einem Inganno nach C dur wird der Rhythmus des Marsches plötzlich aufgehalten, und eine Andeutung auf eine Scene der Oper im zweiten Act bildet einen kurzen, freundlichen Mittelsatz, worauf das erste, frische Thema wieder eintritt, und wirksam modulirend bis zur Septime von Fis fortgeführt wird. Nun erscheint, ebenfalls aus der Oper selbst entlehnt, ein anmuthiges Andantino, $\frac{6}{8}$, in H dur, nach dessen Septimenfermate ein sehr belebtes Allegro eintritt, das bis auf den markirten und sehr aufgeregten Schluss, nur mit veränderten Tonarten, zwar ganz und gar aus rhythmisch-günstigen Ideen der Oper zusammengesetzt ist, aber dennoch seine Wirkung nicht verfehlen wird. Hat sich's Auber nun allerdings mit der Ouverture etwas leicht gemacht (seine neueste Oper: La part du diable war wohl eben im Entstehen!), so kann man ihr doch eine gewisse Anmuth und eine dem Ganzen analoge Färbung nicht absprechen, was, zusammengenommen, sie als passend bezeichnen lässt.

Der Vorhang rauscht auf, und wir befinden uns in einem Saale des herzoglichen Palastes. Mugnoz, der drollige, furchtsame Haushofmeister (eine sehr gut gezeichnete Theaterfigur), schildert seiner lieben Ehehälfte, einem klugen, muntern Weibchen, auf eine höchst energische Weise den Gebieter als wild und rauh, vor Allem aber als Schrecken der Ehemänner. Wir erfahren ferner, dass er eben erst auf seinem Schlosse eingetroffen ist, um seine Vermählung mit einer vornehmen Spanierin zu feiern. Mariquita bemerkt bedenklich, dass der aus Madrid angelangte Brautkranz beschädigt sei, weiss aber schnell Rath dafür, denn sie kennt ein junges, schönes Mädchen im nahen Kloster, geschickt im Kränzeflechten, Donna Bianca, sie soll den Schaden ersetzen! — Diese kommt, wie gerufen, einen schönen Kranz in der Hand. Sie führt sich mit einem sehr anmuthigen, etwas wehmüthig gehaltenen Liede (C dur, $\frac{2}{4}$) ein, das sie an ihre Blumen richtet, und welches mit kleinen, leicht anzuwendenden Nüancen im Vortrage einen sehr dankbaren Auftritt Bianca's bilden kann. — Eine Eigenthümlichkeit Auber's zeigt sich in diesem kleinen Stück recht

auffallend: wir meinen seine liegen bleibenden Bässe (point d'orgue), die zu den sich über ihnen bewegenden freundlichen Melodieen einen fast störenden Contrast bilden, und die Freiheit des Vortrages namentlich da sehr hemmen, wo er bei der Cadenzirung die Septime vermeidet. Auber scheint diesem Orgelpunctsystem erst in seinen neuesten Werken ergeben zu sein; so tritt es z. B. auffallend und wirklich etwas schwerfällig in seiner lieblichen Oper Zanetta (die bei Weitem nicht so bekannt geworden ist, als sie es verdient) hervor. — Nach einer kurzen, ermuthigenden Unterbrechung der beiden Ehegatten, während welcher Mariquita, wie zum Scherz, Bianca mit dem Brautschleier und dem Kranze schmückt, erscheint Bianca's Lied wieder, und zwar sehr wohlthuend als Terzett. Bei dessen Schluss wird heftig im Zimmer des Herzogs geläutet, und Bianca erfährt nun in kurzen, energischen Andeutungen, was von dem Herzog zu erwarten sei, und Mugnoz namentlich jagt ihr durch einen aufgeregten, bezeichnenden Allegrosatz (Es moll, ¾) Furcht und Schrecken ein. Alle Drei wiederholen dies Motiv unisono; doch so düster durfte der Satz nicht schliessen. Sie fassen Muth, und in einer belebten Stretta in Es dur endet das Terzett frisch und lebendig. — Von Mugnoz erfahren wir, dass die Braut des Herzogs ihr Wort zurückgenommen habe. — Bianca dagegen vertraut Mariquita ihre romantische Liebe zu einem jungen französischen Officier; — plötzlich glaubt sie ihren Geliebten in einem Reiter zu erkennen, der eben in den Hof sprengt, und entflieht. —

Es ist gut, dass sie ging, denn sonst hätte sie gleich aus einem eben angelangten Briefe ihres Vaters, der, beiläufig, trotz seines alten Adels, doch nur Sergeant ist, erfahren, dass er wegen Subordinationsvergehen verhaftet und vor ein Kriegsgericht gestellt worden sei. Mariquita will nun Alles anwenden, um bei dem Herzoge Gnade für ihn zu erwirken. Da erscheint denn der so schlimm geschilderte Herzog, und zeigt in einem kurzen Duett mit Mariquita diesmal nur den leicht entzündbaren, galanten Cavalier, während diese sich beruhigt darüber ausspricht, wie grosses Unrecht man dem lieben Herrn gethan, und dass sie ihn gar nicht so erschrecklich finde. — Da das Duett nur als Episode gilt, wird seine Kürze, wie seine Indifferenz weniger auffallen. Die für Mariquita's Bitte so günstige Situation wird nun durch das Eintreten des Chevalier Vilhardouin (welcher nämlich Bianca's geheimnissvoller Liebhaber ist) gestört. Wir erfahren nun die politische Verwickelung des Herzogs. Er vernimmt von dem Chevalier, dass seine Anhänglichkeit an Philipp V. und also seine feindliche Stellung gegen die Regierung des Erzherzogs bekannt ist. Er räth ihm zur Flucht in's französische Lager. Doch da in diesem Falle seine grossen Besitzungen confiscirt werden würden, so handelt es sich um eine — improvisirte Gemahlin, der er in Folge einer raschen Vermählung seine Güter verschreiben könnte. Da die Operngesetze etwas von dem Corpus juris abweichen, so haben wir mit der Gültigkeit dieser Verschreibung nichts zu thun. Kurz, der Herzog braucht der Verwickelung wegen eine Gemahlin, und da ihm seine bestimmte Braut einen Korb gegeben, so muss er schnell eine andere haben, und sie findet sich — in Bianca; schon im nächsten Finale wird sie mit ihm vermählt! —

Dies Finale beginnt mit einem Recitativ zwischen Mugnoz und Bianca. Sie vernahm die Gefahr des geliebten Vaters, so wie die bereits erfolgte Abreise des geheimnissvollen Freundes, der ihr Retter werden konnte. In einer kurzen, recht tief empfundenen Cavatine (Es dur, ⁴⁄₄) fleht sie den Himmel um Beistand an; die Steigerung am Schlusse derselben bezeichnet treffend ihre aufgeregte Stimmung, und würde noch schöner wirken, hätte die harmonische Begleitung nicht etwas Hartes und selbst Gezwungenes. Mit der veränderten Tonart (sie wendet sich nach C dur) tritt Mariquita ein, ihr freudig zu verkünden, dass der Herzog ihren Vater retten wolle, und dass der Preis dafür — ihre Hand sei. Bianca erbebt, kann und will es nicht glauben. Doch Ueberredung und der Gedanke, ihren Vater vom Tode zu retten, scheinen ihr Muth zu verleihen. — Das Terzett, in welchem dies Alles vorgeht, ist mit Wärme und sehr wirksam vom Componisten behandelt, und enthält ausser mehreren schönen Zügen eine sehr gut gedachte und harmonisch geschickt herbeigeführte Erinnerung an Bianca's Blumencavatine, die hier sehr ergreifend und bedeutsam in Des dur erscheint. Indess nun die sich opfernde Tochter von den Frauen abgeholt wird, sich als Braut schmücken zu lassen, wird dem Herzoge gemeldet, dass ein Alcade von Madrid eingetroffen sei, ihn zu verhaften. Er befiehlt Mugnoz, ein Pferd bereit zu halten, da er unmittelbar nach der Trauung (zu deren Vollziehung er in das Gemach links abgeht) abreisen werde, und zwar allein. —

Nach dem besprochenen Terzett wurde das Bisherige in der oben bezeichneten Weise Auber's behandelt, indem nämlich die Führung der Melodie den Instrumenten, namentlich dem Quartett überlassen blieb, und die handelnden Personen sich nur im Parlando vernehmen liessen. Jetzt nun drückt Mugnoz seine Verwunderung, dass sein Gebieter so plötzlich und ohne seine schöne Gemahlin abreisen wolle, in einem kurzen, liedförmigen, in As dur gehaltenen Allegro alla spagnuola in zwei Strophen aus, dessen Refrain den Galopp des Pferdes nachahmt: ein guter Buffo kann sich vortheilhaft damit zeigen. Während eines kurzen nach C dur modulirenden Ritornells tritt, als nach geschehener Trauung, der Chor der Landleute und Hochzeitgäste ein, Wünsche und Theilnahme aussprechend. Die Melodie dieses Chores führt das Orchester; der Chor schreitet nur in einfachen Accorden fort, doch wirkt er von der Bühne herab recht voll und feiernd. Nach einer kurzen Klage der fortwährend verschleierten Bianca über ihre tragische Situation wird der Chor wiederholt. — Eine, erst wie Frage, dann wie Drohung ertönende Figur der Bässe begleitet nun die folgende Scene bis zur Catastrophe. — Leise mahnen die Officiere den Herzog zur Flucht; ein Vertrauter sagt: „Wie? Ohne Eure Gemahlin zu sehen?" — Indem nun der Herzog auf Bianca zugeht, um ihren Schleier zu lüften, tritt der Alcade mit Wache ein, berührt den Herzog mit dem weissen Stabe, und ruft: „Im Namen des Königes verhafte ich Euch!" — Allgemeiner Ausruf des Erstaunens; von Schrecken wird

man jedoch wenig gewahr — ja, die Stimmung der Hauptpersonen spricht sich sogar recht gefasst in diesem Motiv aus:




wobei der Chor in abgestossenen Accorden nach italienisch-französischer Weise begleitet. Im Verlaufe dieser allerdings nicht eben erschütternden Manifestation kommt noch eine etwas sonderbare Gruppirung der Singstimmen vor. Auf die hier bezeichnete Harmonie nämlich:



sprechen Solostimmen und Chor, in sechs abgestossenen Achtelnoten, Tact für Tact sich ablösend, die Worte aus:

Was ist sein Verbrechen?
Wie wird es sich rächen!

Zuletzt geschieht diese Ablösung sogar in der Engführung, in halben Tacten, bis endlich, ziemlich frappant, durch diese Modulation:



das erste Thema, durch die neue Tonart noch bedeutend erheitert, in den Solostimmen wieder erscheint. Hier hat indess der sehr ehrenwerthe Componist doch wohl gefühlt, dass er eine etwas ernstere Miene annehmen müsse, die der ernsten Situation angemessener sei, und so geht es denn eine Weile mit Hilfe der Modulation ganz ernsthaft her, was auch sehr motivirt erscheint, denn der Alcade eröffnet streng und rauh dem Herzog, der den billigen Wunsch äussert, seiner Gemahlin Lebewohl zu sagen, dass ihm dies nicht gestattet werden könne, und er ihm sogleich folgen müsse, worauf denn der oben skizzirte Ensemblesatz wieder eintritt, nur dass die Modulation nach den ebenfalls angedeuteten Tongruppen, statt nach Ddur, nach der Haupttonart Es sich wendet, und nach einer kurzen, wirksamen Stretta der kräftige, rauschende Schluss des ersten Finale herbeigeführt wird.

(Beschluss folgt.)

---

## Nachrichten.

*Berlin*, den 1. März 1843. Der Carnevalsmonat Februar war an Bällen, Redouten und Concerten übermässig reich. Auch die italienische Oper zog durch *Rubini's* Mitwirkung die Dilettanti ungemein an, wogegen die deutsche Oper in Lethargie versunken scheint. Zuerst ein gedrängtes Referat über die Concerte und Soiréen. *Döhler* setzte seine Concerte im Königsstädter Theater mit vieler Theilnahme fort, während *Liszt* seine Virtuosität in Breslau geltend machte, demnächst in einem von der Academie für Männergesang veranstalteten Concerte als Pianist und Gesangcomponist zum letztenmale hier auftrat, und dann, nach einigen Nebenausflügen nach Potsdam und Fürstenwalde, über Posen nach Warschau und Petersburg abgereist ist.

Im zweiten Abonnementconcerte des Gesanginstituts des MD. *Julius Schneider* wurde eine Auswahl der musikalischen Compositionen des Fürsten *A. v. Radziwill* zu *Goethe's* Faust, nach Verhältniss der Mittel recht gelungen, ausgeführt. Besonders effectuirten die gut eingeübten Chöre und Gretchens Gesänge, von Dem. *Burchard*, einer Schülerin des Herrn MD. *Schneider*, vorgetragen.

Der 13jährige Pianist *Michel Angelo Russo* aus Neapel gab zwei Concerte im Saale der Singacademie, und fand mehr seines delicaten, gesangreichen Spieles, als übermässiger Fertigkeit halber aufmunternden Beifall. Die Singacademie führte in ihrem vierten Abonnementconcerte das gediegene Oratorium: „Des Heilandes letzte Stunden" von *Fr. Rochlitz* und *L. Spohr* vorzüglich gelungen und mit ehrenvoller Anerkennung auf. Die etwas zu anhaltend weiche, doch ungemein empfindungsvolle und characteristische, vortrefflich instrumentirte Musik sprach sowohl in den grösseren Chören als gefühlvollen Sologesängen den für ernste Musik empfänglichen Zuhörer ungemein an. Ganz vorzüglich schön wurden die Partieen der Maria, des Johannes, Judas, Kaiphas, Philo und Petrus von Frau *v. Fassmann* und den Herren *Mantius*, *Zschiesche* und *Bötticher* vorgetragen. Auch die wenigen Worte des Heilandes, welche wie aus höheren Sphären durch die Harmonieen der Blasinstrumente ertönen, wurden von einer sanften Tenorstimme würdig gesungen. Die treffliche Fuge:

„Der du mit Allgewalt
„Ueber dem Erdkreis thronst"

machte den erhebendsten Eindruck. Erschütternd effectuirte der Chor der Priester und des Volks bei dem Gewitter und Erdbeben in der Todesstunde des Dulders.

Das zum Besten der *Malméne*'schen Knaben-Beschäftigungs-Anstalt veranstaltete Concert wurde von Mitgliedern des königl. Theaters und der Capelle bestens unterstützt und dadurch besonders anziehend. Die königl. Capelle führte in ihren zwei Symphoniesoiréen *Mozart's* kleinere Cdur-Symphonie, ferner die Eroica von *Beethoven*, eine Symphonie von *R. Schumann*, *Beethoven's* Pastoralsymphonie und die Ouverturen zu Oberon und Leonore mit lebhafter Theilnahme wirksam aus. Der *Zimmermann*'sche Quartettverein liess uns *Haydn's* Dmoll-, *Beethoven's* überschwengliches Cis moll-Quartett, das schöne Gmoll-Quintett von *Mozart*, dessen Fdur-Quartett, *Beethoven's* melodisches Septett und *Spohr's* Nonett mit vielem Interesse hören, das eine solche Auswahl von Meisterwerken erhöhen musste. Die Eleven der königl. Academie der Künste führten eigene musikalische Compositionen für Gesang und Instrumente in der Wohnung ihres verdienstvollen Lehrers MD. *Rungenhagen*, wie auch zwei Symphonieen mit vollem Orchester, von *C. Lührss* und *H. Wichmann* componirt, im kleinern Saale der Singacademie aus, welche viel

Werthvolles enthielten und von guter Vorbildung ihrer Talente zeugten. Das unter Leitung ihres Ehrendirectors Dr. *Franz Liszt* von der Academie für Männergesang veranstaltete Concert zeichnete sich durch das Spiel des berühmten Pianisten und die Mitwirkung der königl. Sänger und Capelle aus. Herr *Liszt* trug auf einem (leider verstimmten) Flügel von gutem Ton das *Mendelssohn*'sche D moll-Concert für Pianoforte mit Orchesterbegleitung, sehr rapid und energisch, jedoch nicht deutlich genug und öfters fehlgreifend vor, was wir bei diesem Virtuosen sonst nicht bemerkten. Eben so haben wir von ihm auch die werthvolle Don Juan-Fantasie schon sicherer ausführen hören, wenn gleich solche auch diesmal zu enthusiastischem Beifall hinriss. Von *Liszt's* schweren, jedoch genialen Gesangcompositionen für Männerstimmen gefiel besonders das Rattenlied aus *Goethe's* Faust durch den characteristischen und präcisen Vortrag der Herren *Mantius*, *Bader*, *Bötticher* und *Zschiesche*. „Das deutsche Vaterland" von *Arndt* enthält in der *Liszt*'schen Composition für vier Solostimmen und Chor, mit überaus starker Orchesterbegleitung, viel originelle Züge des Genie's, überschreitet indess die Liederform, da alle Verse durchcomponirt sind und oft zu gesuchte Modulationen vorkommen, welche den Gesang sehr erschweren. Dennoch macht der wiederkehrende Chorrefrain eine imposante Wirkung. Weniger sprach das *Herwegh*'sche Reiterlied an. Höchst effectuirend wurden die schönen Ouverturen zu Coriolan von *Beethoven* und Oberon von *C. M. v. Weber*, unter *Liszt's* Leitung, ausgeführt. Auch ein Septett für Männerstimmen aus *Meyerbeer's* Hugenotten bewährte seinen dramatischen Werth. Mit dem Jägerchor aus Euryanthe schloss das inhaltsreiche, zahlreich besuchte Concert. Zwei Eleven der Hamburger Blindenanstalt, die Sängerin Dem. *Bertha Bruns* und die 13jährige Pianistin Dem. *Pauline Brauns*, liessen sich auf Allerhöchsten Befehl im königl. Opernhause und in einem eignen Concert in der Singacademie mit vieler Theilnahme hören, die sowohl dem unglücklichen Geschick der blinden Mädchen, als ihrem Talent gewidmet war. Dem. *Bruns* besitzt eine frische Sopranstimme von bedeutendem Umfange und reiner Intonation, auch bereits gut geübte Geläufigkeit. Nur die Gesangmethode könnte natürlicher sein, was an dem Unterricht zu liegen scheint. Die junge Pianistin, Dem. *Brauns*, zeigte kräftigen Anschlag, bewundernswerthe Sicherheit und verhältnissmässige Fertigkeit im Vortrage *Herz*'scher Variationen und einer Fantasie von *Thalberg*. Die Sängerin trug meistens italienische Arien, auch *Beethoven's* Concertscene: Ah! perfido etc. beifällig vor. Die Bemühungen des Directors Prof. *Jülich* um den Unterricht und die Bildung der jungen Damen sind jedenfalls ehrend anzuerkennen. In deren Concert liess sich auch ein Clarinettist von vorzüglichem Ton, der Accessist der königl. Capelle Herr *Schubert* hören.

Die hier seit 1826 bestehende philharmonische Gesellschaft, ein Dilettantenverein von einigen 40 Mitgliedern, welche sich, unter Anleitung eines Violinisten der königl. Capelle (jetzt des Concertmeisters *Ries*, früher des Capellmeisters *Henning* und Violinvirtuosen *Eduard Ritz*, Schülers von *Rode*) im Zusammenspiel von Symphonieen und Ouverturen üben, auch den Orchesterstamm der Singacademie bei ihren Oratorienaufführungen bilden, liess sich am 19. d. zum erstenmale vor eingeladenen Zuhörern im *Jagor*'schen Saale hören. Die Musikaufführung begann um 1 Uhr Mittags mit einer neuen Ouverture zu Ruy-Blas von *Victor Hugo*, componirt von *F. Mendelssohn-Bartholdy*, in C moll, voll Schwung und schöner Durchführung der Motive. Demnächst trug Herr CM. *Ries* ein Violinconcert von *Rode* in H moll rein, mit schönem Ton und ganz in der einfach edlen, grossartigen Weise dieses gediegenen Begründers einer soliden Violinschule früherer Zeit vor, welche seit *Paganini's* Erscheinen fast ganz vergessen ist. Um so interessanter war die Wahl dieser Composition, als einer der Stifter der philharmonischen Gesellschaft, *Eduard Ritz*, selbst einer der fähigsten Schüler von *Rode* war. Die heitere D dur-Symphonie von *J. Haydn* beschloss die musikalische Matinée, im besten Ensemble, präcis und rein ausgeführt. Ein Mittagsmahl der Mitglieder und ihrer Gäste wurde durch scherzhafte Reden und Toaste fröhlich belebt und zeugte von wahrhafter Harmonie des für die Tonkunst wirksamen Vereins.

Von dem verdienstvollen Clavierlehrer *Friedrich Mohs* war am 20. d. im *Jagor*'schen Saale ein Concert für Pianofortemusik veranstaltet, in welchem sich zwei junge, talentvolle Schüler des Concertgebers, *Julius Hesse* und *Gustav Apfelstädt*, in acht Musikstücken, z. B. dem Quintett von *Hummel*, Erlkönig u. s. w., auf zwei Pianoforte's mit Beifall hören liessen. Die jungen Pianisten zeigten guten Anschlag, Sicherheit, gebildeten Vortrag und Fertigkeit. Nur muss die Kraft sich mit den Jahren noch mehr entwickeln. Referent hält übrigens die zu zeitige öffentliche Production noch nicht vollkommen ausgebildeter Zöglinge der ausübenden Kunst nicht immer für fördernd, wenn gleich eine Aufmunterung dienlich ist und die Dreistigkeit durch öffentliches Auftreten vermehrt wird. Auch die Wahl ganz moderner Pianofortecompositionen halten wir nicht für geeignet, die Geschmacksrichtung junger Spieler auf den richtigen Kunstweg zu leiten. —

*Hector Berlioz*, der Harfenvirtuos *Parish-Alvars* und die Gebrüder *Levy* aus Wien werden nächstens hier erwartet. Auch soll *Gluck's* Armide mit Dem. *Marx* neu eingeübt in Scene gehen. — Am gestrigen Fastnachtsabende, den 28. v. M., hat im königl. Schlosse ein von dem Könige befohlener Maskenball stattgefunden, zu welchem an 3000 Gäste von allen Ständen, darunter 500 Bürger der Residenz, die Magistratsmitglieder, Stadtverordnete u. s. w. eingeladen sind. Ein elegantes Maskencostüm ist vorgeschrieben. Ein Festspiel, von *Raupach* gedichtet, soll mit Compositionen von *Meyerbeer* versehen und von lebenden Bildern begleitet sein. Die hohen Herrschaften führten selbst Quadrillen auf, so dass die Gäste nur als Zuschauer im weissen Saale erschienen. Das Nähere darüber wird in der Folge noch mitgetheilt werden. —

---

*Frankfurt*. Musik vom 1. Januar bis zum 14. März. Die Schwestern *Milanollo* beschlossen ihre Concerte mit

einem dreizehnten für hiesige Arme. Ueber das musikalische Talent dieser liebenswürdigen Kinder hat sich das allgemeine Urtheil schon längst ausgesprochen. Allein sie werden mir von dem Speculationsgeiste ehr- und geldsüchtiger Eltern doch zu sehr im Kreisel getrieben. Da ist keine Erziehung, kein künstlerischer Anhaltepunct mehr, keine Nahrung für den Geist, mit einem Wort nichts für die ästhetische Bildung. Trotz der guten moralischen Natur müssen die Kinder bei solcher Lebensweise physisch und artistisch zu Grunde gehen. Die Kunst wird durch das Virtuosenwesen verschlungen. Es ist jammerschade.

Die humoristisch-musikalische Abendunterhaltung des Herrn *Max Allmann* aus München, wie die grosse musikalisch-declamatorische Soirée der Dem. *Emma Ernst* aus Berlin waren in jeder Beziehung mager und gingen spurlos vorüber. Ein Concert von Werth und Bedeutung aber war das von *Ferdinand Hiller* zum Besten des hiesigen Blinden- und Taubstummen-Instituts, worin der Concertgeber als Orchester- und Liedercomponist und Pianist zugleich auftrat. Neu für uns war seine Ouverture zum Drama Fernando, eine für den Character des Humors etwas complicirte und gelehrte Composition, worin die Pauken das Thema angeben, aber von guter Arbeit. Den 137. Psalm auch von der Composition ihres Gemahls trug Mad. *Hiller* vor. Wie ein Aar über einer Bergkette, schwebt die Stimme dieser majestätischen Frau über dem Orchester. Organ wie Vortrag sind für den Kirchenstyl gemacht, obgleich sie auch im Liede ihre Vorzüge hat. Wenn der deutsche Text nicht immer verständlich, so bedenke man, dass Mad. *Hiller* geborne Italienerin ist, weshalb auch die letzte Scene aus Lucrezia Borgia, und das erste Duett aus Don Juan „Ma qual mai s'offre" zu hören, ein Originalgenuss war. Die Vocalquintetten für eine Sopranstimme und vierstimmigen Männerchor (eine Erfindung *Hillers*) wurden hier schon öfter vorgetragen, aber noch nie so correct wie diesmal. Mad. *Hiller* sang die Oberstimme, Mitglieder des Liederkranzes begleiteten.

Die fünf Museen gaben mehrere Symphonieen von *Haydn*, *Mozart* und die zweite von *Schnyder von Wartensee*. Zum erstenmal hörten wir die bei Breitkopf und Härtel erschienene von Dr. *Robert Schumann*, mit grossem Interesse executirt und aufgenommen. Originelle Erfindungen, frappante Modulationen, überhaupt ein romantischer Schwung bei gediegener Arbeit sind die hervorstechendsten Tugenden dieses Werkes. Auch *Spohr's* historische Symphonie war uns neu. Wir bewunderten des Meisters philosophischen Ernst, seine tiefe Beschaulichkeit, seine gediegene Form, seinen colossalen Genius, sein Eindringen in den Geist der *Händel*'schen Periode, kurz Alles was man eben unter *Spohr* versteht — aber eben deshalb ist er der Aufgabe die jetzige Musik zu schildern nicht gewachsen, oder vielmehr er ist ihr überwachsen. Sehr beachtenswerthe Details über eben diese Symphonie in früheren Nummern dieser Blätter überheben mich aller weiteren Auseinandersetzung. *C. M. v. Weber's* Aufforderung zum Tanz, von *Berlioz* für Orchester eingerichtet, machte Effect, das ist Alles. *Weber's* Jubelouverture, oft gehört, zieht nichts destoweniger immer an. Clavierconcerte von *Mendelssohn* trugen die Herren *C. Rosenhain* und *Lutz* vor, *Beethoven's* grosse A moll-Sonate für Piano und Violine *Hiller* und *Wolf*, und Vorträge für Violine und Violoncello die Herren *Posch* und *Bockmühl*. Letzterer ist nebst *Siedentopf* einer der besten Dilettanten auf diesem selten richtig behandelten Instrument. Nebst Lieder von *Speier*, *Kreutzer* und *Gollmick* trug *Pischeck* die von *Esser* componirte Ballade *Uhland's* „Des Sängers Fluch" vor, und erregte wahrhaftige Sensation. Sie wird nächstens bei Schott in Mainz erscheinen, wer sie aber singen will, muss sie auch — vortragen. Ferner sangen die Damen *Capitain* und *Sabine Heinefetter*, die hier gastirte, *Proch*, *Schuberth* und *Donizetti*. Das oben erwähnte *Hiller*'sche Concert wurde in einem dieser Museen fast ganz wiederholt, und somit haben wir eine kurze doch getreue Darstellung der Tendenz und des geistigen Fortschritts einer Anstalt gegeben, worin man noch Gelegenheit hat, gute und neue Musik zu hören. Da das ächte Kunststreben und der bessere Geschmack aus dem cursiven Concerttreiben, wo nur ostentatives Bravourwesen herrscht, fast ganz verbannt sind, so bieten unsere Museen dem der Besseres sucht einen wohlthätigen Zufluchtsort dar. Fast aber hätte ich des italienischen Flötisten *Briccialdi* vergessen, dessen vorausgegangener Ruf ihm mehr schädlich als förderlich war. Er überraschte durch sein plötzliches Erscheinen, wie durch sein etwas abentheuerliches Flötenspiel. Sachverständige aber vermissen das Edle im Ton und Vortrag, die Künstlerstufe und Gediegenheit, die allein ein Flötenconcert erträglich machen können.

Die Soiréen der hiesigen Gesangvereine: Liederkranz und Tafel, Orpheus, des Neeb'schen und Sachsenhäuser Vereins waren sehr liederreich und stark besucht. Den Geist, den Fortschritt und Missbrauch derselben habe ich schon einige Male angedeutet, und leider schiesst hier noch immer neben dem Lorbeerreis manch üppig Unkraut auf.

Das Opernrepertoir war folgendes: Puritaner, Figaro, Belisar, Faust, Norma, Montecchi, Richard Löwenherz, Lucrezia Borgia, Freischütz, Regimentstochter, Don Juan, Aschenbrödel, Nachtwandlerin, Die neue Fanchon, der Barbier von Sevilla, und endlich als neu der Cid und Riquiqui. Gäste waren Mad. *Marquard-Segatta* von Breslau, die als Antonina und Kunigunde, und Fräul. *Penz* von Hannover, die als Orsini wenig interessirte; auch Herr *Klein* aus Breslau, der den Sever noch immer nicht auswendig kann, obgleich derselbe mit ihm aufwuchs. Herr *Klein* gibt ein neues und schlagendes Beispiel, dass die besten Mittel ohne Talent hohlen Kornähren gleichen. Fräul. *Sabine Heinefetter* dagegen erregte in jeder letzten Rolle neue Sensation. Sie sang nicht allein die Norma, den Romeo und die Lucrezia, sie stellte sie auch dar, sie gab Originale für Pinsel und Meisel, und bewies, dass das Ingenium ein wahrer Phönix ist. Ihr volles, namentlich in den Mitteltönen, glockenähnliches Organ trotzt der Zeit und dem Gebrauch, und die Begeisterung, womit sie vorträgt, versöhnt mit der unverhältnissmässigen Höhe. Es gibt Sängerinnen, die es bis zum letzten Athemzug bleiben. Fräul. *Heinefetter* wird dazu gehören.

Die neuen Opern: der Cid, und Thomas Riqiqui von *Neeb* und *Esser* jetzt näher zu beleuchten, fehlt es mir an Zeit und Raum. Ich gebe deshalb nur die historische Thatsache, dass beide gefielen, der Cid durch seine vorzügliche Besetzung und seine musikalischen Effecte, durch seinen Nimbus und seine Situationen, Riqiqui allein nur durch das Werk selbst, da durch die plötzliche Indisposition der drei Hauptpersonen (Fräul. *Capitain*, die Herren *Nork* und *Hassel*) die Vorstellung gänzlich gestört und zerbröckelt wurde. Fräul. *Capitain* war in der That so krank, dass sie kaum figuriren konnte, und somit hatten wir grösstentheils eine Oper ohne Gesang, der Spannung und der dadurch erzeugten Unsicherheit des ganzen Personals nicht einmal zu gedenken. Dass die Oper dennoch durchgriff, und Künstler wie Laie von der Musik entzückt waren, mag als Beweis von deren Popularität gelten. Der Cid, worin *Chrudinsky* vielleicht einzig dasteht, wurde dreimal hinter einander gegeben, und die Wiederholung des Riquiqui (vielleicht die grösste und anstrengendste Tenor-Buffo-Partie, durch *Nork* besetzt) erwartet man mit Spannung unter günstigeren Auspicien. Die Texte beider Opern von *Carl Gollmick* zu tadeln oder zu loben, sind mir die Hände gebunden. Letztere wird nächstens bei Schott in Mainz erscheinen. *C. G.*

---

*Erfurt.* Concertbericht vom 1. September 1842 bis Ende Februar 1843. — Der nachfolgende Bericht über hiesige musikalische Zustände und von mir gehörte musikalische Productionen schliesst sich, da der Monat September nichts an öffentlicher Musik bot, dem des Herrn Dr. *Keferstein* in No. 47 des vorigen Jahrganges dieser Zeitschrift über die in Mitte October 1842 hier gegebenen Concerte an. — Noch im ebengenannten Monat gaben *Liszt* und *Rubini* zwei Concerte, das erstere zum Vortheil des Herrn *Pantaleoni*. Dieser Sänger besitzt ein umfangreiches, wohlklingendes und, wie sich von dem Eleven *Rubini's* erwarten lässt, trefflich ausgebildetes Organ. Wenn er indess nicht so gefiel, als man hiernach hätte glauben sollen, so lag dies wohl hauptsächlich daran, dass Herr *Pantaleoni* sich in dem Gebrauche seiner hohen Falsetttöne gefällt, und wie es scheint, mehr die Verwunderung, als die Bewunderung des Hörers erregen will. Jede Kunstleistung, die über die von der Natur gegebenen Grenzen hinausgeht, wird nicht selten einen widerlichen, niemals einen angenehmen Eindruck hervorbringen. — Fräul. *Ostergaard*, in deren Stimme etwas Gemüthliches und dem Ohre Wohlthuendes liegt, fand, ohne eine ausgezeichnete Sängerin zu sein, Beifall. — Ueber die enthusiastische Aufnahme *Liszt's* und die ruhigere *Rubini's* von Seiten des sehr zahlreich versammelten Publicums, so wie über Beider Leistungen Ausführlicheres mitzutheilen, ist überflüssig. Am Meisten sprach *Liszt's* Don Juan-Fantasie, weniger, oder vielmehr nicht, die Paraphrase über: „Heil dir im Siegerkranz" an. *Rubini* begeisterte die Zuhörer durch den Vortrag der herrlichen Ottavio-Arie. — Mad. *Pabst* sang den Erlkönig von *Fr. Schubert* und errang sich, trotz solcher Rivalen, lauten und wohlverdienten Beifall. — Eine Concertouverture von dem Theater-Musik-Director Herrn *Wunderlich* gefiel als solche nicht; als Musikstück an und für sich betrachtet, war dem Componisten weder Fleiss in der Bearbeitung, noch Kenntniss in Anwendung der Tonmittel abzusprechen. — Am 16. Januar gab der ausgezeichnete Violinvirtuos Herr *M. Hauser* aus Wien eine musikalische Soirée. Grösseren Genuss noch, als im Vortrage moderner Bravourcompositionen, gewährte der jugendliche Künstler im Spiele *Beethoven*'scher Sonaten, die er mit Sicherheit und Präcision, mit vollendeter Reinheit, in richtiger Auffassung wiedergab. — Ein in verschiedenen Beziehungen interessantes, von einheimischen Talenten freundlich und erfreulich unterstütztes Concert war das des Herrn Musikdirector *Golde*, am 26. Januar. Das — zu reiche — Programm bot fast nur gediegene, anerkannte Kunstwerke: Sinfonia eroica (vortrefflich executirt), Ouverture zu Iphigenie, Scene und Arie von *Beethoven*, A moll-Concert von *Hummel* u. s. w. Die Clavierpiecen spielte der zwölfjährige Sohn des Concertgebers, *Adolph*. Der Anschlag des Knaben ist kräftig, das Spiel klar und rein, die Fertigkeit im Verhältniss zum Alter ziemlich bedeutend.

Der Erfurter Musikverein brachte in drei Familienconcerten an Symphonieen: von *Spohr* (die Weihe der Töne), von *Reissiger* (B dur), von *Ritter* (No. 2); an Ouverturen: von *Cherubini* (Faniska, Anakreon), von *Mendelssohn - Bartholdy* (Meeresstille und glückliche Fahrt); an andern Tonstücken: Septett und erstes Finale aus Oberon, Scene, Quintett und Chor aus der Oper: „Der Graf von Gleichen" von *C. Eberwein* (klar und ansprechend geschrieben), und mehrere kleinere Gesänge. Mit Solovorträgen traten auf: Herr *Dietrich* (Violoncello), Herr *Peger* (Clarinette), und die Herren *Fuckel* und *Eulenberg* (Violine). Die vorzutragenden Tonstücke sind meistens mit Sorgfalt ausgewählt, und in ihrer Anordnung lässt sich zuweilen eine gewisse Sinnigkeit erkennen, die dem gewöhnlichen Concertzusammenwürfelungssysteme vortheilhaft entgegensteht. Die Ausführungen, namentlich der Orchesterwerke, sind, mit seltenen Ausnahmen, gut, zuweilen vortrefflich. —

Der Organist *Ritter* veranstaltete vier musikalische Aufführungen, deren einige besonders das historische Interesse an der Musik zu befördern suchten. Vorgetragen wurden: Choräle von *M. Franck* und *P. Speratus*; Motetten von *Rolle*, *Fischer* und *Müller*; Pianofortesonate von *Scheibner* (dieser, so wie die beiden Vorgenannten vor wenigen Jahren in Erfurt verstorben); Fantasieen von *S. Bach*, *Mozart*, *Thalberg* (Op. 42); Trio (Op. 97) und Quintett von *Beethoven*; Symphonie (No. 2) von *Ritter*; Lieder von *Curschmann*, *Schumann* u. A.

Unsere hiesigen, bisher bestandenen musikalischen Institute haben sich um noch einige vermehrt. Ausser den beiden Musik- und Gesangvereinen und deren Liedertafeln besitzen wir eine Liedertafel der Harmoniegesellschaft, einen Liederkranz, und endlich einen Chor, der seine Aufgabe vorzugsweise im Einüben körniger, geistlicher Musik ohne Instrumentalbegleitung findet. Die Liedertafel des Erfurter Musikvereins gab im vorigen Jahre Veranlassung zu einem Sängerfeste auf der Burgruine Gleichen, und durch dieses zu einem „Thüringer

Sängerbunde," der sich im vergangenen Januar zu Gotha constituirte. Unsere übrigen Vereine für Männergesang haben sich diesem Bunde nicht angeschlossen, sondern sind, wozu die gehoffte Ankunft des Königs und der Königin die nächste Veranlassung gab, zu öftern gemeinschaftlichen Aufführungen unter dem Namen „Erfurter Männer-Gesang-Verein" zusammengetreten. Ein hiesiges Blatt spricht sich über die Leistungen dieses Vereines, dessen Dirigent Herr Oberlehrer *Bachfeld* ist, sehr vortheilhaft aus. — *A. G. R.*

## *Feuilleton.*

Aus Nizza wird gemeldet, dass Paganini's Leichnam noch immer nicht begraben ist. Bekanntlich verweigerte ihm die dortige Geistlichkeit das Begräbniss (s. d. Bl., 1841, S. 1047); seine Verwandten beschwerten sich deshalb, der Erzbischof hat das Verfahren des Pfarrers gutgeheissen, und jetzt liegt die Sache zur Entscheidung letzter Instanz in Rom. Der Körper Paganini's ist übrigens einbalsamirt und wird in einem eigens dazu gemietheten kleinen Hause in Nizza aufbewahrt.

Der grossherzogl. Sachsen-Weimarische Capellmeister Chelard hat von der Herzogin von Orleans für eine Composition zur Todtenfeier ihres Gemahls einen goldenen, oben mit einem Brillanten geschmückten Bleistifthalter zum Geschenk erhalten.

Der Componist Lenz hat sich in Lyon angesiedelt; man hofft, dass es ihm gelingen werde, unter den zahlreichen Deutschen, welche dort leben, einen Liederkranz zu bilden. Ueberhaupt scheint man in Lyon die deutsche Musik sehr zu lieben, daher denn auch eine Unzahl deutscher Künstler dort Concerte gibt, obwohl deren Erfolg gewöhnlich das leidige *Molto onore ma poco contante* ist. In dem neuen Concertsaale Lyons glänzt an der Decke der Name Sebastian Bach's unter den Namen erster Grösse.

Am 1. Januar 1843 zählte das Pariser Conservatorium der Musik dreiundzwanzig Pensionäre, welche zusammen die Summe von 14,364 Francen erhielten.

*H. W. Ernst* ist von dem Norddeutschen Musikverein zu Hamburg zum Ehrenmitglied ernannt und ihm das Diplom durch den Kapellmeister *Krebs* (den Präses des Instituts) überreicht worden. — Capellmeister *L. Schuberth*, früher in Oldenburg, dann in Riga und Königsberg, jetzt in Hamburg, hat für Uebersendung der zweiten Auflage seines (ersten) Pianoforte-Quartetts von der Grossherzogin von Oldenburg eine kostbare Brillant-Tuchnadel nebst einem schmeichelhaften Schreiben erhalten. — *Alexis Lvoff* in Petersburg wurde von der königl. Academie in London zum Ehrenmitglied ernannt. — Musikdirector *Stegmayer* (früher in Leipzig) ist in Prag als Capellmeister am dortigen Theater angestellt worden.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# *Verzeichniss neuerschienener Musikalien*
## und auf Musik bezüglicher Werke.
### *Eingegangen vom 21. bis 27. März d. J.*

*Borchers, T.*, 2 Gedichte f. 1 Singstimme m. Pfte. Hannover, Nagel. 7½ Ngr.
*Bošek, F. A.*, Prager Kranz-Polka f. d. Pfte. Op. 18. Prag, Hoffmann. 30 Kr.
*Burgmüller, F.*, Morceau élég. p. le Pfte. Op. 26. No. 5. Hannover, Nagel. 7½ Ngr.
*Chotek, F. X.*, Fant. sur Nabucodonosor de Verdi p. le Pfte. Op. 59. Wien, Mechetti. 1 Fl.
*Czerny, C.*, Petites Fant. fac. et brill. sur motifs de Mercadante p. le Pfte. Op. 722. No. 4. 5. 6. Ebend. à 30 Kr.
*Donizetti, C.*, Romanze u. Duettino: O gedenke an das alte, m. Pfte, neu zur Oper: Belisar. Ebend. 30 Kr.
— Romanze: O hartes Geschick, m. Pfte, aus zur Oper: Belisario. Ebend. 45 Kr.
*Dreyschock, A.*, Variat. p. la main gauche seul p. le Pfte. Op. 22. Prag, Hoffmann. 1 Fl.
*Duvernoy, J. B.*, Petit. Pièces sur des thèmes fav. des Operas de Halevy, Mercadante et Weber p. le Pfte à 4 mains. Op. 118. No. 1—4. à 15 Ngr., à 2 mains à 10 Ngr. Leipzig, Breitkopf et Härtel.
*Gutmannsthála*, 3 Polkas p. le Pfte. Prag, Hoffmann. 30 Kr.
*Halevy, F.*, Duo fav. de l'Eclair transcrit p. le Pfte. Ebend. 40 Kr.
*Hattendorf, F.*, Schlittenfahrt-Galopp f. d. Pfte. Hannov., Nagel. 5 Ngr.
*Henselt, A.*, Wiegenlied p. le Pfte (Ges dur). Wien, Mechetti. 45 Kr.
*Hille, C. E.*, Rondo giocoso üb. d. Bauern-Hochzeitmarsch aus Hans Heiling f. d. Pfte. 1s Werk. Hannover, Nagel. 15 Ngr.
*Hilmar, Fr.*, 4e Guirlande d. bel. Polka f. d. Pfte. Op. 5. Prag, Hoffmann. 30 Kr.
*Hoschek, A.*, Gesänge u. Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. No. 1. Wiegenlied. No. 2. Der Gondolier. Ebend. 54 Kr.
*Kossmaly, C.*, 6 Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 3. Hannover, Nagel. 1 Thlr.
*Kottowitz, G. von*, Zanoni-Polka f. d. Pfte. Prag, Hoffmann. 15 Kr.
*Kullak, T.*, Paraphrases p. le Pfte. No. 2. sur I Montecchi et Capeleti 1 Fl. No. 3 sur Lucrezia Borgia 45 Kr. Wien, Mechetti.
*Labitzky, J.*, Mephisto-Galopp, Op. 84, f. d. Pfte zu 4 Händen 45 Kr., zu 2 Händen 30 Kr. Prag, Hoffmann.
*Lachner, J.*, An die Entfernte f. 1 Singst. m. Pfte u. Waldhorn od. Vcell. Op. 23. Ebend. 54 Kr.
— 2 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte u. Waldh. od. Vcell. Op. 43. No. 1. Liebesgluth 45 Kr. No. 2. Der Ungenannten 38 Kr. Ebend.
*Lachner, F.*, Deutsche Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. No. 13—21. Wien, Mechetti. à 20—30 Kr.
*Lanner, J.*, Die Schönbrunner. Walzer, Op. 200, f. Orch. 3 Fl. 30 Kr., f. 3 Viol. u. Bass 1 Fl., f. Viol. u. Pfte, f. Flöte u. Pfte à 45 Kr., f. Flöte, f. Czakan à 20 Kr., f. Guit. 30 Kr., f. d. Pfte zu 4 Händen 1 Fl 15 Kr., zu 2 Händen 45 Kr., im leicht. Style 30 Kr. Wien, Haslinger.
*Liehmann, J.*, Polonais. p. le Pfte. No. 4. 5. 6. Prag, Hoffmann. à 20 Kr.
— Defilirmarsch a. d. Oper: Marie die Regimentstochter f. d. Pfte. Ebend. 15 Kr.
*Liszt*, Galopp f. d. Pfte. Breslau, Grosser. 5 Ngr.
*Plachy, W.*, Cavat. de l'Op.: Il Templario transcrite p. le Pfte. Op. 97. No. 3. Wien, Mechetti. 30 Kr.
*Prager* Favorit-Galoppe, Polken u. s. w. f. d. Pfte. No. 91—108. 111 112. Prag, Hoffmann. à 15 Kr.
*Prager* Musikal. Album. Samml. ausgew. Composit. f. d. Pfte. No. 1. 3. 4. 5. 7. Ebend. à 20—40 Kr.
— — Samml. ausgew. Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. No. 1. 6. 7. 8. Ebend. à 15—20 Kr.
*Schacht, M.*, Lieblingstänze f. d. Pfte. No. 24. 25. 26. Hannover, Nagel. à 5—10 Ngr.
*Schantl* u. *Swoboda*, Faschings-Telegraph. 3 Polka f. Pfte. Prag, Hoffmann. 30 Kr.
*Thalberg, S.*, Romances sans Paroles p. le Pfte. Op. 41. Cah. 2. Wien, Mechetti. 45 Kr.
— 48 deutsche Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. No. 25—36. Ebd. à 15—20 Kr.
*Tschirsch, T.*, Motette: Gross sind die Werke, f. 4stimm. Männerchor. Op. 5. Part. u. Stimmen. Berlin, Trautwein u. Comp. 15 Sgr.
*Vahla, K.*, Divči Ples Knapik pro Pfte. Prag, Hoffmann. 15 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten April. № 14. 1843.

**Inhalt:** *Recension.* — *Nachrichten:* Aus Weimar. Aus Prag. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

## Recension.

*Der Herzog von Olonne*, komische Oper in drei Acten u. s. w.

(Beschluss.)

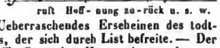
Der zweite Act (Scene: Castilien, in der Nähe eines Klosters) beginnt nach kurzem Entreact mit einem Chor der Nonnen, Cmoll, 3/4. — Es muss hier die Bemerkung eingeschaltet werden, dass die deutsche Uebertragung, wahrscheinlich aus Localrücksichten, und um die allgemeine Verbreitung der Oper möglich zu machen, Alles, was nur irgend auf das Kloster Bezügliches in diesem Acte vorkommt, sehr zum Nachtheil der Wirkung, weltlich metamorphosirt hat, so dass hier, statt Aebtissin und Nonne, eine Dame Angelika und Mädchen und Frauen aufgeführt werden. Später ist die Verwandlung noch unglücklicher und matter; denn Bianca tritt als junger Doctor verkleidet auf, während das französische Original sie, weit drastischer und in ihren Verlegenheiten weit komischer, als Mönch erscheinen lässt.

Also: Die verwandelten Nonnen flehen, bei fortwährendem Kanonendonner und Kriegsgetümmel, die Gottheit um Schutz und Hilfe an. Die sehr volle, den Kriegstumult bezeichnende Orchesterbegleitung zwingt sie zu ziemlich energischem Ausdruck ihrer Gefühle. Doch sind einige sanftere Mittelsätze auch von demüthiger, flehender Haltung. Der ängstliche, hieher verschlagene Mugnoz ist auf einmal mitten unter ihnen, und theilt ihre Angst. Das Getümmel verhallt endlich, und in einem recht wohlthuenden Andante (Cdur, 6/8), schliesst ein frommes Danklied, der heiligen Jungfrau geweiht, diese Scene.

Unter hellem Trompetenschall treten nun die siegesfrohen Franzosen auf, und singen in einem frischen, resoluten, durch kurze, ächt französische Rhythmen bezeichneten Chore das Lob des Krieges, die Freuden des Sieges! —

Der Chevalier erscheint mit Bianca; die Letztere verkleidet als Doctor. (Man sehe die obige Bemerkung.) Er interessirt sich, ohne sie zu erkennen, für sie, weil er aus wildem Schlachtgetümmel sie rettete, und weil sie, begreiflich, grosse Aehnlichkeit hat mit jener jungen Unbekannten, die auf ihn einen so starken Eindruck machte, und für deren Bruder sie sich ausgibt. — Man hört Schüsse; Bianca fällt in Ohnmacht, und ihr Geheimniss — ist entdeckt. Es beginnt ein leidenschaftliches Duett. Er fleht mit Wärme um Gegenliebe; sie muss sie ihm, als Gemahlin des Herzogs, versagen. Aber nach dem melodiösen Andante (Esdur, 6/8), das eine sehr innige Empfindung athmet, bekommt er, nebst Marsch-Ordre, die Nachricht, dass der Herzog im Kerker gestorben sei. Während ihn die Nachricht von dem Tode des Freundes betrübt, macht sie auf Bianca natürlich einen ganz entgegengesetzten Eindruck, denn sie lös't ja die verhassten Bande, und sie darf nun den Chevalier lieben. Hier hat nun der Uebersetzer (dem überhaupt grosse Vorwürfe gemacht werden müssten, wäre das unser Beruf, und führte es nicht zu weit!) den Fehler begangen, Bianca die Worte in den Mund zu legen: „Gott, o welche Trauerkunde!" während sie im Original ausruft: Ah, grand Dieu, quelle nouvelle! — und gleich darauf: toute à l'heure enchainée, et maintenant libre! Wird dies Duett namentlich in seinem aufgeregten Allegro-Satz in Bmoll mit Wärme und gehöriger Nüaneirung (zu welcher sich die schönste Veranlassung findet) vorgetragen, und wird besonders die gehörige Bedeutung in die wirksame Wendung nach Bdur gelegt, so muss es zu einem trefflichen Effectstück werden. Was Bianca betrifft, so ist in der zweiten Hälfte dieses Duetts nach dem Sinne der Dichtung nur Veranlassung zu froher Aufregung enthalten, und sie darf sich also durch den Uebersetzungsverstoss nicht irre leiten lassen. (Ihre Freude wird ohnehin bald getrübt, denn die Kunde von dem Tode des Herzogs war falsch.)

Nachdem Bianca, die dem Chevalier schon in dem Duett frohe Hoffnung gab, ihn noch beschworen, sein Leben für sie zu schonen, verlässt sie ihn, und er strömt in einer heiter belebten Cavatine (Bdur, 2/4) seine frohe Empfindung aus. Wenn dem Componisten früher auch ähnliche Piecen viel frischer und eigenthümlicher gelangen, so ist doch auch die gegenwärtige ein hübsches, zusagendes Musikstück, und wird dem Sänger Beifall bringen, zumal wenn er zuvor einige unglückliche Accente, wie z. B.:




beseitigt hat. — Ueberraschendes Erscheinen des todtgeglaubten Herzogs, der sich durch List befreite. — Der Chevalier eilt in's Treffen; der Herzog hat es besser:

er setzt sich mit den Officieren zur Tafel. Nun beginnt in heitern, kurzen Rhythmen ein fröhlicher, lebhafter Chor in A dur, der Form, wie dem Gedanken nach, ungemein ansprechend. Der Herzog stimmt kräftig mit ein. — La Rose, ein französischer Soldat, dem früher schon der junge Doctor-Mönch einige Scrupel machte, meldet jetzt, dass er denselben in schlimmem Verdacht habe, da er eben heimlich zu den Frauen geschlichen sei. „Führt ihn her!" ruft der Herzog, und zitternd nahet Bianca. — Ein wunderhübscher Ensemble-Satz, einer der wohlthuendsten in der ganzen Oper, beginnt jetzt. Es ist ein Andantino (G dur, ⁶/₈) und trefflich geschrieben. — Bianca, die in ihrer peinlichen Ueberraschung den Herzog lebend erblickt, führt in einer sehr anmuthigen Cantilene die Melodie; der Herzog und der Chor, an ihrer Verlegenheit sich weidend, begleiten in kurz abgestossenen Noten ihren Gesang, zuweilen mit ihr auf einigen Ruhepuncten harmonisch verweilend; zuletzt strömen Alle in einfacher, aber voller Harmonie zusammen, und der Satz schliesst mit bester Wirkung. — Der Herzog fordert nun Bianca auf, in ihrer Eigenschaft als Doctor ein Lied zu singen, wie es auf der Schule (!) gebräuchlich sei! Hier tritt nun der Uebelstand und das Ungenügende der — Doctor-Promotion recht grell hervor. Denn das „Halleluja" in dem Refrain des wirklich sehr characteristischen, gut gedachten Liedes, das in seiner prägnanten Abgeschlossenheit und in seinem komischen Pathos sich vortrefflich ausnimmt, kann nur im Munde des Mönches die beabsichtigte komische Wirkung machen. Wenn Bianca, namentlich in Mönchstracht, es versteht, den drolligen Gegensatz der Situation geschickt hervorzuheben, wenn sie z. B. anfänglich ganz schüchtern intonirt, nach und nach von ihrer mädchenhaften Scheu sich erholt, und endlich, um vollkommen zu täuschen, ihr Halleluja recht keck herausströmen lässt, die Strophe jedesmal mit einem etwas travestirenden, antiken Triller schliesst, so sind wir überzeugt, dass die ganze Scene höchlich interessiren und grosse Heiterkeit verbreiten wird. Das profane parodirende Halleluja des frohen Chores krönt das Ganze, und schliesst es vollständig ab. — Nach Wiederholung des frühern Chores in A dur lassen die Officiere den Herzog mit der armen Bianca allein zurück, und nun folgt eine, für Bianca sehr ängstliche, für die Zuschauer sehr drollige Scene. — Der Herzog weist Bianca ihre Schlafstelle auf dem Feldbett an, und in einem ziemlich ausgesponnenen Duett (A dur, ⁴/₄) beginnt nun eine ganze Reihe von Verlegenheiten für die arme Geängstigte. — Bei der Conception dieses Duetts ist unserm Componisten indess der Genius nicht eben hold gewesen. Der Orchesterfaden, an welchen er in gewohnter und oben bezeichneter Weise seine Parlando's anreiht, ist nicht von besonderem, glücklichem Gespinnst, und der Satz hat etwas Zerstücktes, Gesuchtes. Günstiger gestaltet sich der etwas aufgeregte Mittelsatz in F dur, wovon aber der Hauptgedanke von Donizetti reclamirt werden dürfte. — Nachdem der Herzog die arme Bianca noch mit Pistolen, Cigarren u. s. w. geängstigt hat, forcirt er sie auch noch zum — Gebet. Diese Stelle hat Auber wieder recht sinnig und geschickt behandelt. Die Begleitung hat etwas Eigenthümliches, Einlullendes, und namentlich macht der rasche Wechsel der kleinen und grossen Terz in der gewählten Figur eine recht passende Wirkung. — Natürlich betet Bianca ganz in ihrem Sinne, und deshalb gegen die Wünsche des Herzogs, wodurch sein jedesmaliges: „Amen, so sei's!" nach den einzelnen Bitten Bianca's eine sehr komische Färbung erhält. — Endlich glaubt sie ihn entschlummert, und will fliehen; aber die drohende Mündung der Pistole hält sie zurück, und in lebhafter Aufregung schliesst das Duett. — Der Chevalier tritt auf; unter gegenseitigen ironischen Andeutungen erfährt nun der Herzog das wahre Geschlecht des Pseudo-Doctors. In einem recht gut gruppirten Terzett (F dur, ⁶/₈) spricht jede der handelnden Personen ihre persönliche Ueberraschung aus. Die Situation ist für Bianca peinlich, weil Schweigen und Erklärung Gefahr bringt; die Herren ihrerseits haben beide Grund zum Misstrauen, und es ist daher kein Wunder, dass es zwischen ihnen, trotz ihrer Freundschaft, eben zum Duell kommen soll, als zur rechten Zeit Trompetenschall den Chevalier an seine Pflicht mahnt, und eintretende Officiere die Kampflustigen trennen, indem sie dieselben zu rühmlicherm Kampfe gegen den gemeinsamen Feind in einem lebhaften Chore (B dur, ⁴/₄) auffordern. Nun wendet sich der Satz nach B moll, und nach einer kurzen Verständigung wird der persönliche Streit auf passendere Zeit verschoben. — In einem ungemein kräftig gehaltenen und üppig dahinrauschenden Chor, reich an schönen und energischen Zügen, — (z. B. da, wo das Orchester in der unisono auf- und absteigenden B moll-Scala das lang gehaltene *f* aller Singenden umwogt), in diesem Chor vereinigen sich Alle zu heroischer Manifestation ihres Muthes. Der junge Mönch-Doctor hat hier erwünschte Gelegenheit, seinen alleinherrschenden Sopran zu bewähren, da das übrige Ensemble nur aus Männerstimmen besteht. — Wohlthuend ist die Wendung der Modulation nach B dur, die sich erneut, nachdem in einem kurzen Zwischensatze (wieder in B moll) auch der junge Doctor (in der Uebersetzung) aufgefordert wird, bei der nahenden Schlacht die Wunden zu verbinden, während der junge Mönch (im Original) um seinen Segen gebeten wird. Also, wie erwähnt, geht der Satz noch einmal in B dur über, und in kräftigen Accenten schliesst das füllreiche und lebensvolle Musikstück und der zweite Act.

Im dritten Act befinden wir uns am Hofe zu Madrid. — Nach einem recht anmuthigen Entreact, aus der vorhergehenden Arie des Chevalier gebildet, erfahren wir in einem sarkastischen Dialog zwischen dem Herzog und dem Chevalier, dass Beide, von Eifersucht durchglüht, um die Liebe Bianca's (die unterdess Hofdame am Hofe zu Madrid geworden ist) zu werben entschlossen sind. Natürlich ahnt der Herzog nicht von fern, welches Recht er auf ihren Besitz habe. Beide gehen ab. — Bianca erscheint, und zwar im Prachtgewande der Hofdame, und schildert in einer sehr melodiösen Cavatine (Es dur, ⁴/₄) die Gefühle ihrer Situation. Diese Cavatine ist so schön und dankbar angelegt, dass die Sängerin sie gewiss für zu kurz erklären wird. Eine etwas nüancirte Wiederholung der letzten sechszehn Tacte dürfte daher ein willkommener Vorschlag sein, was zugleich als poe-

tisches Vergeltungsrecht erscheint, da Auber sich so oft grosse, grausame Striche gefallen lassen muss. Ueberrascht durch Mariquita's Eintritt, bittet sie diese, ihre geheimnissvolle Vermählung um keinen Preis zu verrathen. — Nun beginnen die Liebeswerbungen. Der Chevalier lässt, vom Balcon rechts, ein recht freundliches Ständchen zur Guitarre erklingen. Es bewegt sich in einer sehr ansprechenden Melodie (B dur, ⁶/₈), und ist ganz geeignet, eine sonore Tenorstimme geltend zu machen. — Nach einer kurzen Unterbrechung, indem Bianca und Mariquita ihre freudige Theilnahme aussprechen, wendet sich die Harmonie durch einen Trugschluss keck nach Ges dur, und nun lässt, von der andern Seite, in dieser Tonart, aber in der beibehaltenen Melodie des Chevalier, der Herzog ebenfalls, und zwar, durch die Tonart begünstigt, sehr energisch seine Liebeswerbung erklingen. Am Schlusse seiner Strophe geht die Harmonie wieder nach B dur zurück, und nun erscheint das hübsche Motiv erst recht anmuthig, indem beide Liebhaber dasselbe zweistimmig hören lassen. —

Nach einer raschen Modulation nach As dur erschallt auf einmal, als höchste Potenz, in neuem Rhythmus (Allegro, ⁴/₄), volle rauschende Musik unter dem Balcon; das ist, wie wir von den Damen erfahren, die Capelle des Königs, der ebenfalls durch diesen eclatanten Beweis seine Huldigung für Bianca ausspricht.

Auf dieser musikalischen Basis von aussen schwebt nun eine sehr brillante, ungemein dankbare Arie der Bianca, die, halb freudig, halb traurig, jedenfalls aber sehr aufgeregt, ihren Gefühlen, wie ihren Rouladen freien Lauf lässt, wozu die Banda und die beiden verliebten Sänger ganz ergötzlich accompagniren. Diese Scene muss, genügend vorgetragen, den schönsten Effect machen.

Nachdem dieses brillante Musikstück verrauscht ist, kommt Bianca, um ihre peinliche Situation zu enden, auf den klugen Einfall, dem Herzog, der bald seine Werbung dringend erneuert, zu erklären, dass sie nie die Huldigungen eines Liebhabers, eher die eines Gemahls annehmen werde. Natürlich muss er dann zuvor seine frühere Verbindung lösen, und dann ist das Ende bald abzusehen.

In einem leicht hingeworfenen, aber bühnengerechten Duett feiern die Eheleute Mugnoz und Mariquita ihr unverhofftes Wiedersehen. — Bianca kommt hinzu, und da sie fürchtet, Mugnoz möge sie dem Herzoge verrathen, tröstet die schlaue Mariquita sie mit der Eröffnung, sie habe schon ein Mittel, ihren schwatzhaften Eheherrn auf kurze Zeit unschädlich zu machen, in Bereitschaft. Dies Mittel tritt auch bald in der Person des Alcade ein, dem Mariquita den Mugnoz als einen entflohenen Staatsgefangenen bezeichnet hat. Die Musik zu diesen Scenen ist ziemlich gewöhnlicher Art, und trägt den Stempel jener Eile, die gewöhnlich bei der Annäherung der Catastrophe zur blosen Abfertigung wird. — Ehe das Ensemble beginnt, tritt jedoch ein wirksamer, ironischer Zug hervor. — Die beiden Eheleute wiederholen nämlich, obgleich in anderer Tactart, eine Stelle ihres vorhergehenden Duettes, mit den Worten:

> Zarte, süsse Liebe! —
> In die schönsten Triebe
> Schafft Eh'standsglück!

Man kann denken, mit welcher Ueberzeugung der arme Mugnoz diese Worte ausspricht! — Uebrigens ist der nun folgende Satz zu weit ausgesponnen, obgleich der Chor ihn belebt. — Hier können daher, unbetrauert, etwa fünfzig Tacte der vorhergehenden Arie Bianca's zum Opfer fallen! — Denn die komische Wuth des dupirten Mugnoz wird die lang gedehnte, etwas monotone Scene doch nicht hinreichend beleben können. Der Strich ergibt sich fast von selbst, und der gesteigerte Schluss gewinnt dann durch eine Kürzung noch mehr Wirkung.

Nach einem Gespräch Bianca's mit dem Chevalier, der sich ihr förmlich und feierlich als Gemahl anträgt, und von dem sie vor der Hand nur Geduld und Vertrauen erbittet, erscheint der Herzog. — Seine Verbindung ist gelöst; es fehlt nur noch die Unterschrift seiner Gemahlin. Bianca scheint am glücklichen Ziele; da wird gemeldet, dass Mugnoz sich auf den Herzog berufe. Dieser will ihn, hier, sogleich sprechen —; Bianca glaubt sich verloren.

Das letzte Finale beginnt, also mit einer ungezwungen herbeigeführten Catastrophe. — Der Herzog will das verhängnissvolle Scheidungs-Document, wie zu seiner Legitimation, an Bianca übergeben, die es mit ängstlicher Hast ergreifen will, da tritt der Chevalier, der die Bedeutung desselben verkennt, dazwischen, und will es vernichten. Diese Scene gestaltet sich zu einem Terzett, nicht eben hervorstechend, aber kurz und bezeichnend. — Es gelingt Bianca, durch leidenschaftliche Ueberredung, das gewichtige Document vom Chevalier wieder zu erhalten, und rasch unterzeichnet sie es, und zwar noch zu rechter Zeit, denn eben tritt Mugnoz ein, und auf die Frage des Herzogs: „Wo ist meine Frau?" deutet Mugnoz auf Bianca, und sagt: Hier, diese ist's! — Allgemeine Bewegung! Aber Bianca singt heiter:

> Nein, ich bin es nicht mehr!
> Ich unterschrieb die Scheidung hier! —

Alle vereinigen sich in den Worten:

> Diese kluge List führte sie an's Ziel,
> Und gewonnen ist nun ihr ganzes Spiel!

Musikalisch geschieht dies nun, allerdings etwas auffallend, durch dasselbe Motiv, welches am Schluss des zweiten Actes die Catastrophe der Gefangennehmung des Herzogs bezeichnete, das wir oben skizzirten, und dessen heitere Fassung uns dort etwas frappirte. — Hier ist es allerdings mehr an seinem Platze; aber gut zu heissen ist dieser Doppelgebrauch gewiss nicht. Freilich sind solche Licenzen bei den nicht sehr rigoristischen Franzosen und Italienern nichts Unerhörtes; in deutschen Werken würde die hier gebrauchte, und mit Recht, lebhaft gerügt werden, denn weder in den Worten, noch in der Situation liegt irgend eine (etwa ironische) Beziehung, welche die wiederholte Benutzung jenes Motives veranlassen konnte. — Kurz, die Stelle ist da, und macht hier, musikalisch betrachtet, sogar eine recht gute Wirkung, und nachdem sich der Herzog in einigen gereizten Worten über die Wirkung der Mystification ausgesprochen und Bianca ihm erwidert hat, dass längst ein Anderer ihr Herz besitze, und dass der nominelle Gemahl sich nun mit ihrer Freundschaft begnügen möge —, tritt das besprochene Motiv noch ein Mal, und zwar mit

voller Kraft ein, und in breiten Accorden, mit augmentirten Rhythmen schliesst das Ganze, das freilich kein Meisterwerk genannt werden kann, das aber, mit Berücksichtigung der ausgesprochenen Bedingungen, gut ausgeführt, immer als eine dankenswerthe Bereicherung unseres Repertoirs zu betrachten ist.

Der Clavierauszug ist mit Geschicklichkeit behandelt, die Uebersetzung aber lässt sehr viel zu wünschen übrig! — Wollten doch die Herren Uebersetzer (um mit einem vielleicht nicht überflüssigen Wunsche zu schliessen!) bei ihren Opernübertragungen zuweilen sich entschliessen, lieber auf einen Reim zu verzichten, als durch geschraubte, unklare Constructionen nach dem zweifelhaften Ruhme einer treuen Uebersetzung zu ringen; lieber eine Sylbe dem französischen Original zu entziehen oder hinzuzufügen, als durch falsche Accentuirung, und unmusikalische Worte und Phrasen die Wirkung des Gesanges zu vernichten oder doch zu schwächen.

Am unglücklichsten wird ihr Bestreben sein, wenn sie sich auch nur im Mindesten nach der französischen Betonung der prosodiefremden Franzosen richten wollen, die im ersten Tacte: ā-mŏur, im nächsten: ă-mōur declamiren! — Klarheit der Situation, richtiger musikalischer Accent — das sind die Hauptaufgaben eines Opern-Uebersetzers; möchten wir recht bald ein vollständig gelungenes Werk dieser Art anzuzeigen haben! *Al.*

## Nachrichten.

*Weimar*, im Februar 1843. In dem Zeitraume Mitte November 1842 bis Mitte Februar 1843 gab das grossherzogl. Hoftheater folgende musikalische Vorstellungen: Brauer von Preston, Feensee, Postillon von Lonjumeau, Weisse Dame, Zampa, Barbier von Sevilla, Heimliche Heirath, Liebestrank 2 Mal, Nachtlager zu Granada, Schweizerfamilie, Vampyr, Ehepaar aus der alten Zeit, Fanchon, Reisende Student, Rückkehr in's Dörfchen 2 Mal, Chevalier von St. Georges 2 Mal, Diamant des Geisterkönigs 2 Mal, Preciosa, Verschwender. Im December gab man im Capellconcert einen Theil des Faust von *Radziwill* — und im Januar gab Herr *Hector Berlioz* Concert im Theater.

Neu für Weimar waren: Der Liebestrank von *Donisetti*, Der Chevalier von St. Georges, Der Diamant des Geisterkönigs, Faust, und *H. Berlioz's* Compositionen. Der Liebestrank, eine komische Oper im alten italienischen Geschmack, was das Buch anlangt, mit einer neumodigen italienischen Musik, in der neben mehreren einigermaassen tollen Streichen doch auch viel Gutes ist, an dem man sich wohl erfreuen kann, wenn man billig und unbefangen genug ist, den Italienern zu gestatten, nach ihrem Geschmack zu schreiben — gefiel, aber doch, wie es schien, nur mässig, ungeachtet die Ausführung durchaus lobenswerth war. — Die Musik zum „St. Georges“ macht keine Ansprüche und kann sie an ihrem Platze nicht machen, erfüllt jedoch ihren Zweck. — „Der Diamant des Geisterkönigs“ hat, wenn das Gedächtniss des Referenten (der das Zauberspiel vor einigen Jahren in Wien sah) ihn nicht trügt, sehr bedeutende Abänderungen in Text und Musik erlitten, und wahrscheinlich auch dadurch gelitten. Es wurde vom Publicum, ungeachtet der herrlichen äussern Ausstattung, ziemlich kalt aufgenommen.

Die originelle, in den meisten Sätzen treffliche Composition zu *Goethe's* Faust von dem auch als Mensch und Künstler hochstehenden Fürsten *Radziwill* ist zu lang, um an einem Abende ausgeführt zu werden, ohne zu ermüden und an Wirkung zu verlieren. Zu richtiger Würdigung des Werks wäre es daher zu wünschen, dass man die höchst achtungswerthe Arbeit auf zweimal, doch an zwei bald aufeinanderfolgenden Abenden vollständig zu Gehör brächte. Man soll dies auch hier beabsichtigt, doch aus verschiedenen Gründen nicht wohl ausführbar gefunden haben. Man gab daher nur so viel, als etwa 2½ Stunden zur Ausführung bedurfte. Die Wahl war mit Sachkenntniss getroffen, die Ausführung aber nicht so präcis und gerundet, wie wir es gewohnt sind. Ob nicht Zeit zu hinreichenden Proben gewesen sei, oder die unsichere, schwankende Direction und das öftere, offenbare Vergreifen der Tempi die Schuld hatte, kann Referent nicht entscheiden. Kurz, das Werk sprach nur in einzelnen Sätzen an. Ob das Ganze, ungekürzt an zwei Abenden vollendet ausgeführt, einen grossen Totaleffect hervorzubringen im Stande sei, wagt Referent ungeachtet der hohen Achtung, die er freudig dem schönen Werke zollt, doch zu bezweifeln, wenn es nicht möglich ist, dasselbe als dramatisches Werk darzustellen.

Das Concert (im Theater 25. Januar 1843) des Herrn *Hector Berlioz* brachte zu Gehör im ersten Theile: Episode aus dem Leben eines Künstlers. Fantastische Symphonie in fünf Abtheilungen. Erste Abtheilung: Schwärmerei und Leidenschaft. Zweite Abtheilung: Ein Ball. Dritte Abtheilung: Scene auf dem Lande. Vierte Abtheilung: Gang zum Tode. Fünfte Abtheilung: Traum einer Hexennacht. — Im zweiten Theile: 1) Der junge Bretagnische Schäfer, Romanze mit Orchesterbegleitung. 2) Gang der Pilger, das Abendgebet singend, Fragment von *Harold*, Symphonie mit obligater Viole. 3) Die schöne Reisende, irländische Legende mit Orchesterbegleitung. 4) L'Absence, Melodie mit Begleitung des Pianoforte. 5) Ouverture zum Vehmgericht. — Die Nummern 1, 3, 4 sang Dem. *Recio* aus Paris, Herrn *Berlioz's* Begleiterin — und dass sie sang, war ein tröstlicher Beweis von ihrem und ihres Freundes grossem Vertrauen in die Gutmüthigkeit der Deutschen. Hier täuschte dies Vertrauen auch wirklich nicht, denn Dem. *Recio* wurde sogar nach jedem ihrer drei Gesänge etwas weniges applaudirt. — Ein vollständiges, fest begründetes Urtheil über *Berlioz's* Compositionen ist nach einmaligem Anhören derselben wohl nicht möglich, wenigstens vermag es Referent nicht zu geben, wie er offen gesteht. Worüber er mit sich einig wurde, ist Folgendes. Bei Beurtheilung der Compositionen des Herrn *Berlioz* muss man, wenn man gerecht sein will, seine Nationalität nicht allein, sondern auch seine Individualität wohl beachten. Er, der geistreiche Mann, der gelehrte

Musiker, der scharfe Kritiker geht seinen eignen, originellen Weg, und strebt mit Ernst und Ausdauer nach dem, was ihm als das Höchste erscheint. Solches Streben verdient hohe Achtung, auch derer, die seine Richtung nicht für die wahre halten. Er ist originell in der Auffassung, fleissig in der Ausführung und erreicht manche interessante, frappante Instrumentaleffecte, — dass aber dabei nicht wenig Bizarres und Barokkes mit unterlaufe, wen könnte das befremden! Mit Aufwand aller ihm zu Gebote stehenden Mittel malt er Gefühle, auch viel Anderes, was sich musikalisch doch wohl nicht füglich malen lässt, z. B. Eifersucht, Säuseln der Baumblätter, Hoffnungen, Vergiften, sogar die Art der Vergiftung, nämlich mit Opium u. v. A. m., — aber er weckt sie nicht, und lässt kalt, indem er weit mehr den Verstand beschäftigt, als das Gemüth anspricht. Seine Musik, in der die Massen vorherrschen, in denen seltene schöne Melodieen und klare Ideen untergehen, versetzt den Zuhörer in eine unbehagliche Stimmung. Armuth an schöner Melodie ist das, was seine Compositionen (selbst die oben genannten drei Gesänge) am Meisten drückt, und diese Armuth wird kaum verdeckt, am Wenigsten aber ersetzt durch überhäufte, oft höchst fremdartige und zuweilen allem bisher Geltenden entgegenstehende Modulation, deren stetes unruhvolles Herumschweifen den Zuhörer in einer oft unangenehmen Spannung erhält und ihm billig zu fordernde Ruhepuncte versagt. Wer noch keine Composition von *Berlioz* kennt (und das sind in Deutschland wohl noch Viele), findet als Facsimile seiner Handschrift einen Gesang „Villanelle" in No. 46, 1842, dieser Zeitung, den Referent als einigen Beweis seiner obigen Ansicht aufführt. — Die Ouverture zu den Vehmrichtern ist die einzige Composition von *Berlioz*, die wir mehr als einmal gehört haben — wir hörten sie dreimal. Diese Arbeit, welche durch die verschiedensten öffentlich gegebenen Ansichten über dieselbe ein besonderes Interesse erregt und eine gewisse Berühmtheit erlangt hat, imponirte und enthusiasmirte bei der ersten Ausführung, gefiel nur mässig bei der zweiten, und ging bei der dritten Ausführung kalt und fast spurlos vorüber. Diese unangenehme Erfahrung mag den Referenten entschuldigen, dass er nach einmaligem Anhören anderer Compositionen des Herrn *Berlioz*, dem ein so bedeutender Ruf vorausging, sich doch getraute, ungeachtet der ihm gebührenden hohen Achtung, über manches Eigene des Componisten bestimmter und weniger günstig zu urtheilen, als er sonst vielleicht gewagt haben würde.

---

*Prag.* Wir haben in der letztern Zeit durchaus keine Opern-Novität erhalten, nur wurde zum Vortheile des Herrn *Strakaty* „Cosi fan tutte," Oper in zwei Acten von *Mozart*, neu in die Scene gesetzt, und die Gastdarstellungen der trefflichen Mad. *Stöckel-Heinefetter* verschafften uns das Vergnügen, auch *Gluck's* grossartige „Iphigenia in Tauris" wieder einmal bewundern zu können. Der Text zu „Cosi fan tutte" ist ein so erbärmliches dramatisches Rococo, dass die Oper trotz der wunderlieblichen Sachen, die sie enthält, nie mehr recht ansprechen will. Mad. *Podhorsky* sang die Laura trefflich, wie alle *Mozart*'schen Compositionen, welche Dem. *Grosser* (Isabella) weniger zusagen, als die neuern, zumal die französische und mit derselben verwandte Musik. Dem. *Köckert*, welche schöne Fortschritte im Gesang, zumal grosse Nettigkeit in der Coloratur an den Tag legt, sang und spielte die Rosine ganz allerliebst, dagegen stand von den Herren kein Einziger auf seinem Platze.

Mad. *Stöckel-Heinefetter* begann den Cyclus ihrer Gastdarstellungen mit dem Romeo in den „Montecchi und Capuleti" und schloss denselben — wahrscheinlich des Gegensatzes willen — mit der Iphigenia. Dazwischen lagen noch: Leonore im „Fidelio" (zweimal), Beatrice in den „Gibellinen in Pisa," und „Norma" (gleichfalls wiederholt). Mad. *Stöckel-Heinefetter* ist im Besitze einer der klangvollsten, reinsten und kräftigsten Stimmen, die sie sorgfältig ausgebildet, und, wenn sie auch keine grosse Coloratur besitzt, so entschädigt sie dafür durch recht dramatischen Ausdruck, der nur, — so wie ihre Bewegungen in Geberden, — oft zu absichtlich und gesucht erscheint. So war z. B. im Romeo (beiläufig gesagt, ihrer schwächsten Rolle, der es an italienischer Glut gebricht) der Moment grossartig, wo sie die Worte: „Du lebst noch!" nur sprach, nicht sang. Aber als Beatrice in den Gibellinen (unstreitig nächst der Iphigenia die vorzüglichste ihrer diesmaligen Leistungen) wiederholte sie diese dramatische Coketterie so oft, dass deren Wirkung verloren gehen musste. Auch kehrt die pitoreske Attitude, in welcher sie dem Publicum den Rücken zuwendet (?), zu oft wieder. Mad. *Stöckel-Heinefetter* hat sich vor gar nichts in Acht zu nehmen, als vor dem zu Viel im Spiel, wodurch oft der Gesang beeinträchtigt wird. So war z. B. in der ersten Vorstellung des Fidelio die Stelle: „Tödt' erst sein Weib!" etwas überstürzt, das zweite Mal gelang sie unübertrefflich, und erregte enthusiastischen Beifall. Auch als „Norma" war uns die Künstlerin während ihrer frühern Anwesenheit minder heftig, und daher edler vorgekommen, und es schien fast, als habe sie sich seitdem durch ein grosses Vorbild zu einem Uebermaasse der Leidenschaftlichkeit hinreissen lassen, das, eben, weil es ein von Aussen gegebenes ist, ihrer Natur nicht zusagt.

Florestan ist eine der besten Partieen des Herrn *Emminger*. Die Rollen des Rocco und der Marcelline waren mit Herrn *Schütky* und Dem. *Köckert* neu besetzt, welche letztere sich sehr wacker hielt, und auch als Page in den Gibellinen reichen Beifall erntete. Herr *Schütky* passt ganz für den Rocco; nur wäre zu wünschen, dass er sich das Pressen des Tones abgewöhnen möchte, welches dem Klange seiner Stimme so grossen Abbruch thut.

„Iphigenia in Tauris," komische Oper in drei Acten, aus dem Französischen des *Guillard*, Musik von Ritter *Gluck*, hatte Herr *Eduard Kunz* zu seinem Benefice erwählt, und erfreute sich — obschon sich die Liebhaber der heutigen Musik vor den grossen Werken des vorigen Jahrhunderts beinahe fürchten — eines überfüllten Hauses, wozu freilich der Umstand viel beitragen mochte, dass es die letzte Gastdarstellung der Mad. *Stöckel-Heinefetter* war, deren herrliche Stimme hier — zumal in

der eben so erhabenen als melodischen Finale-Arie des zweiten Actes — fast in noch höherem Glanze erschien, als in allen frühern Partieen. Herr *Emminger* sang den Pylades recht wacker, desto weniger passen die Herren *Kunz* und *Strakaty* für die Partieen des Orest und Thoas. Wenn es die Stimmlage zulässt, so dürfte ein Rollentausch nicht unvortheilhaft sein. — Die erste Gastdarstellung der Mad. *Schodel*, k. k. Hofopernsängerin aus Wien, war Rebecca im „Templer und Jüdin." (Wir werden nach deren Schlusse auf dieselbe zurückkommen.) Dem Vernehmen nach haben wir auf dem neuen Theater einige italienische Opernvorstellungen unter Mitwirkung der Dem. *Francilla Pixis* zu erwarten. „La prigione d'Edimburgo" von *F. Ricci*, und *Paccini's* „Saffo" sollen einstudirt werden. Der zweite theatralische Versuch der Dem. *Pauline Feigel* war Gabriele im „Nachtlager in Granada," die noch weniger Anklang fand, als ihr Aennchen im „Freischütz."

Auch in der böhmischen Oper fanden einige theatralische Versuche Statt, und da Einer oder der Andere der Debütanten vielleicht auch einmal auf die deutsche Bühne herüber wandern dürfte, so halten wir es für unsere Pflicht, eine kurze Erwähnung derselben zu machen. „Das Nachtlager in Granada" war insbesondere dazu erkoren, uns in drei Reprisen drei musikalische Novizen vorzuführen. Dem. *Bolze* gab die Gabriele, Herr *Senft* den Gomez und Herr *Stephan* den Jäger. Der Letztere war der hoffnungsvollste; doch zeigte auch Herr *Senft*, trotz einer sichtlich ungeheueren Angst, eine gute Tenorstimme. Dem. *Bolze* sang ausserdem noch den Benjamin in „Joseph" und den Pagen im „Johann von Paris." Sie hat eine gute Stimme, mit der sie nur zu öconomisiren trachten muss. Dem. *Tenner*, welche als Agathe im „Freischütz," Prinzessin im „Johann von Paris" und Constanze im „Wasserträger" debütirte, hat eine sehr angenehme weiche, und schon ziemlich wohlgeschulte Stimme, die bei zweckmässigem Studium und sorgfältiger Schonung zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Im „Wasserträger" debütirte zugleich als Dirigent Herr *Stegmayer*, welcher neuerlich als Capellmeister für dieses Theater engagirt wurde, und entsprach vollkommen dem guten Rufe eines wohlerfahrenen Tonkünstlers, der ihm vorangegangen war.

Das erste besuchte Concert der diesjährigen Saison war jenes des Fräul. *Matzak von Ottenburg*, die sich uns als eine junge Sängerin darstellte, welche eine tüchtige italienische Schule erhalten hat. Ihre Intonation ist trefflich, ihre Coloratur rein ausgebildet, und ihr Vortrag geschmackvoll. Ihre Stimme ist ein tiefer Mezzosopran von keiner besondern Kraft, mit besonders guter Tiefe und Mittellage. Die hohen Töne scheinen mehr durch Kunst gewonnen zu sein, und sprechen nur dann leicht an, wenn sie in der Coloratur rasch berührt werden. Fräul. *von Ottenburg* sang zuvörderst eine Cavatine „Tento invan su questo cor" aus der Oper: Odoardo e Gildippe von *Nikolai* (zwar ein deutscher Meister, der sich jedoch so ganz in den modernen italienischen Geschmack versenkt hat, dass er alle Eigenheiten und alle — Fehler desselben besitzt), und die vielbekannte Cavatine aus „Torquato Tasso" von *Donizetti*. „La folle," Romance dramatique von *Albert Grisar*, gesungen von der Concertgeberin mit Begleitung des Pianoforte, fordert einen ganz andern Vortrag, als derjenige ist, den sich die junge Dame in der italienischen Schule erworben hat. Ja es bedarf vielleicht eines mehrjährigen Aufenthalts in Frankreich, um in den Geist der Sprache und der französischen Musik dermassen einzudringen, dass man in diesem Genre etwas Ausgezeichnetes zu leisten vermag. Auffallend ist es, dass Fräul. *von Ottenburg*, obschon eine Deutsche, doch nur zwei italienische und eine französische Composition für ihre Kunstausstellung gewählt hatte!

Herr *Parish-Alvars*, Harfen-Virtuos, gab unter Mitwirkung seiner beiden Schwäger, Herrn *Richard* und *Carl Lewy*, drei Concerte, die beiden ersten im Platteissaale, das dritte im Theater. Herrn *Parish-Alvars* war der Ruf des ersten Harfenvirtuosen vorangegangen, und das ist er in seiner Art auch ganz gewiss. Er vereinigt eine bis auf den höchsten Grad getriebene Technik mit jener Klarheit und Sicherheit, welche auch bei den kühnsten Unternehmungen gar keinem Zweifel am Gelingen Raum gibt, und dem Zuhörer durch die Ruhe beim Genusse denselben erhöht. Dieser ausgezeichnete Künstler vereinigt eine Energie, wie sie selten in der Kunst erscheint, mit der höchsten Zartheit im Gegensatze. Er lässt das Motiv voll und stark erklingen, und umgibt es zugleich mit den schimmerndsten Figuren, deren Vollendung immer Bewunderung erregen muss, doch bleibt das Gefühl unberührt, was auch wohl in der Wahl der Compositionen (meist eigene) liegen mag, die er uns vorführte, — und die fast durchaus nur brillanter Art waren. Auch bedauerten wir, nichts von seinen Orchestercompositionen zu hören, die nach dem Urtheile der Kenner so trefflich und gediegen sein sollen. Herr *Carl Lewy* hat einen schönen Anschlag, Eleganz und eine hübsche Fertigkeit, kann jedoch durchaus nicht zu den ausgezeichneten Pianisten unserer Zeit gezählt werden. Seine Compositionen kann man nach dem Liede nicht beurtheilen; besser gefiel uns das Solostück über Marino Faliero. Herr *Richard Lewy*, der kleine Hornist, eben im Uebergang vom Knaben zum Jünglinge begriffen, unstreitig ein vorzügliches Talent, welches gewiss bald Herr über seine Mängel werden wird, die man ihm aber, je mehr man von ihm hofft, desto aufrichtiger sagen muss, *Richard Lewy* hat, seit seiner letzten Anwesenheit, keine Riesenfortschritte gemacht. Zwar besitzt er grosse Fertigkeit und einen sehr schönen Ton im Piano, dagegen vermisst man in seinen Passagen die Deutlichkeit, und im Forte schmettert der Ton oft posthornartig, wovon die Schuld nur im Ansatze liegt. Auf dem Horn fällt es insbesondere sehr auf, wenn dem Concertspieler das hohe *G* so oft umschlägt. Auch sind die gestopften Töne *A* und *H* fast nie rein, sondern schweben meist über oder unter der eigentlichen Klangstufe.

Wir hörten in diesen drei Concerten Fantasien über fünf italienische und ein deutsches Motiv. Das letzte war aus „Oberon" von *Weber* genommen, jene aus *Rossini's* „Mose" und *Donizetti's* „Lucia di Lammermoor," „Linda di Chamounix" und „Lucrezia Borgia," dann

die Sonate in F, für Pianoforte und Horn von *L. van Beethoven*, vorgetragen von *Richard* und *Carl Lewy*. Unterstützt wurden die Concertgeber im ersten Concert von Dem. *Sänger* und im zweiten von Dem. *Bergauer*. Die erste hatte eine Wahl getroffen, für welche ihre Gesangbildung noch nicht ausreichte, und erntete daher weniger Beifall, als früher. Dem. *Bergauer* hatte bescheidener und glücklicher gewählt.

(Beschluss folgt.)

## *Feuilleton.*

Die bei Ricordi zu Mailand erscheinende Gazzetta Musicale di Milano hat mit 1843 ihr zweites Jahr begonnen. Nebst einigen aus fremden musikalischen Zeitschriften entlehnten Sachen, enthält sie grösstentheils originelle Artikel über die meisten Gegenstände der Musik, am Allerwenigsten aber Theaternotizen; überdies jährlich zwölf Musikstücke unter dem Titel Antologia Classica von ungefähr 150 Seiten. Ist auch eine förmliche musikalische Zeitung in Italien ein äusserst schwieriges, sehr kostspieliges, ja sehr gewagtes Unternehmen, so muss man doch der Ricordi'schen Gazzetta Musicale das Lob ertheilen, dass sie den heutigen ausgearteten musikalischen Geschmack oft zur Zielscheibe nimmt, und ihn nach und nach auf bessere Wege zu leiten sucht. Der Preis dieser jeden Sonntag erscheinenden Zeitschrift ist in Mailand acht Augsburger Gulden jährlich.

In Mainz wurden *Meyerbeer's* Hugenotten mit glänzendem Erfolge zum ersten Mal auf die Bühne gebracht. Die Kräfte der dortigen Oper scheinen zwar für dieses Werk etwas zu schwach zu sein, indessen man that was man konnte, und namentlich war das Orchester, unter *Esser's* Leitung, recht brav.

Am 11. Februar feierte der Gesangverein „Orpheus" zu Frankfurt am Main sein fünftes Stiftungsfest, bei welcher Gelegenheit dem Director Herrn *Jungmann* ein sinnvoll dargebrachtes Ehrengeschenk überreicht wurde. Der „Orpheus" ist öffentlicher Anerkennung um so würdiger, da er sich allen gemeinnützigen Bestrebungen bereitwillig anschliesst; erst kürzlich noch hat er in Bornheim ein Concert zum Besten der Kleinkinderbewahranstalt gegeben, welches gegen 300 Fl. eintrug.

In London hat sich eine Gesellschaft für Nationalmusik gebildet, in deren Versammlungen englische Lieder, schottische Balladen und irische Nationalmelodieen (denen *Thomas Moore* berühmte Texte untergelegt hat) mit einander abwechseln. Man erwartet nun noch einen Barden aus Wales, um für alle Stämme eine musikalische Repräsentation zu haben.

In dem französischen Budjet ist dem Pariser Conservatorium der Musik, vornehmlich wegen der im Musikunterricht eingeführten Verbesserungen, ein vermehrter Zuschuss von 11,500 Fr. ausgesetzt; eben so dem italienischen Theater und dem Theater des Odeon. — Am Conservatorium erhielten bisher diejenigen, welche des Preises würdig erkannt wurden, nur silberne Medaillen; von 1844 an soll der erste Gekrönte eine goldene Medaille, im Werth von 200 Franken, die drei übrigen als zweiten Preis eine silberne erhalten, im Werth von 100 Franken.

Ein Pariser Blatt enthielt neulich bei Gelegenheit der Aufführung von zwei Mozart'schen Motetten einen Artikel, worin es hiess, Mozart's Motetten hätten gar keinen Werth und die kleinste Stelle in Rossini's Stabat mater sei als religiöse Musik mehr werth, als die ganzen Motetten. — Ein anderes Blatt bemerkte darauf: schon lange seien im Irrenhause zu Charenton zwei Zellen leer, ohne dass man gewusst hätte, für wen sie aufbewahrt würden; jetzt wisse man, dass sie für den Verleger und Redacteur des erstgenannten Blattes gehören.

*Spontini* hat vom König von Preussen den Orden „pour le mérite" für Wissenschaften und Künste erhalten.

Am 20. Januar wurde in Hamburg, zum Besten der beiden abgebrannten Hauptkirchen, ein Concert gegeben, dessen Reinertrag, nach Abzug sämmtlicher Kosten, 1531 Mark betrug.

Mad. *Antoin. Walcker* ist für die Petersburger deutsche Oper vom Juni (a. St.) an engagirt. Ihr Gehalt wird sich gegen 7000 Thaler belaufen.

*A. Berlyn* in Amsterdam erhielt bei Gelegenheit eines von ihm geleiteten Hofconcertes, worin mehrere Tonstücke von ihm vorgetragen wurden, den niederländischen Ritterorden der Eichenkrone. Er hat ein Oratorium: Moses auf Nebo (Text von Dr. *L. Philippson* in Magdeburg), und eine Oper: „Die Bergknappen" vollendet.

*Meyerbeer* hat von dem Prinzen von Preussen einen kostbaren silbernen, mit Gold und Edelsteinen gezierten Directionsstab zum Geschenk erhalten.

Ein Londoner Künstler, Namens *Higgs*, hat ein kleines Instrument gebaut, das er *Monochord* nennt und das beim Singunterricht sehr gut gebraucht werden kann. Statt dass die Stimmgabel nur einen Ton angibt, gibt das Monochord jeden gewünschten Ton an, und dient überdies vortrefflich zur Erläuterung des Vibrirens und der Theorie der Tonbildung. Dies Instrument ist ein längliches Kästchen von Mahagony, 26 Zoll lang, 2½ Zoll breit, 2½ Zoll hoch. Oben auf der Oberfläche sind die diatonische und chromatische Tonleiter bezeichnet. Ein einzelner Draht ist der Länge nach über einen Steg an jedem Ende gespannt, und die verschiedenen Töne werden hervorgebracht, wenn man einen dritten Steg, über den der Draht ebenfalls hinweggeht, an der Oberfläche des Instruments hin- und herbewegt.

*Ernst* ist vom König von Hannover zum Concertmeister ernannt worden, mit der Verpflichtung, jeden Winter einen Monat in Hannover zu verleben. Schon vorher erhielt er vom König von Hannover die goldene Ehrenmedaille für Kunst und Wissenschaft. — Signora *Laura Assandri* (Prima Donna der in Berlin an der Königsstädter Bühne gastirenden italienischen Operngesellschaft) ist zur königl. preuss. Kammersängerin ernannt worden. — *Liszt* hat vom König von Preussen die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten. Sein ungarischer Sturmmarsch wurde auf Befehl des Königs in die Sammlung der preussischen Armeemärsche aufgenommen.

Am 5. März wurde in Dresden *Gluck's* Armide gegeben. Die Aufführung, unter Capellmeister *Wagner's* Direction, war sehr gut; doch scheint die Aufnahme der Oper etwas kühl gewesen zu sein.

In Dresden starb der an der dasigen Hofbühne angestellte 26jährige Tenorist *Reinhold* am Nervenfieber.

Bekanntlich schreibt *Konr. Kreutzer* eine Oper für die Pariser Academie royale, wenn *Scribe* das Buch liefert. Dies Werk hat, noch ehe es angefangen worden, einen Verleger gefunden, der für Buch und Partitur 10,000 Franken zahlt.

Ebenfalls für die Pariser Academie royale schreibt *Donizetti* eine grosse Oper in fünf Aufzügen, Buch von *Scribe*.

Am 20. Februar wurde in der italienischen Oper zu Paris, zum Benefiz der *Grisi*, *Rossini's* Otello gegeben und brachte eine Einnahme von 12,000 Franken, ausser den vielen der Sängerin gesendeten Geschenken. Unter Andern flog aus einer Loge ein Riesenbouquet der schönsten und seltensten Camellien, das man auf mindestens 600 Franken an Werth schätzte. — Uebrigens war die Vorstellung eine ausgezeichnete, namentlich, ausser der Beneficiantin, *Mario* in der Rolle des Otello.

Nach einer in der Wiener Theater-Zeitung enthaltenen statistischen Uebersicht der Leistungen der deutschen Oper im Kärnthnerthortheater zu Wien sind daselbst während eines Zeitraums von 50 Jahren 67 neue deutsche Opern von 30 Componisten zur Aufführung gekommen. Unter diesen sind 13 durchgefallen, 30 haben sich nothdürftig erhalten, und nur 24 haben vollen Erfolg gehabt.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien

## und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom 28. März bis 3. April d. J.*

*Auserlesene Sammlung* v. Gesängen f. 1 Bassstimme m. Pfte. No. 61—65. à 20—45 Kr. Wien, Diabelli u. Comp.

*Baumann, A.*, Gebirgs-Blumen. 6 Lieder in österr. Mundart f. 1 od. 2 Singst. m. Pfte. Ebend. 1 Fl.

— Der Gondolier. Barcarole f. 1 od. 2 Singst. m. Pfte. Ebend. 30 Kr.

*Briccialdi, G.*, Concertino per Flauto con Pfte. Op. 10. Ebend. 1 Fl. 45 Kr.

*Czerny, C.*, Souvenir théatral. Coll. period. de fant. élegantes etc. p. le Pfte à 4 mains. Op. 247. Cah. 67—69. Donizetti, il Furioso. No. 70—72. Donizetti, Parisina. No. 73—76. Donizetti, Linda di Chamounix à 1 Fl. 45 Kr. — 2 Fl. Ebend.

— Le même p. le Pfte seul. Cah. 73—74. Donizetti, Linda di Chamounix. Ebend. à 1 Fl. 15 Kr.

*Diabelli, A.*, Der musikal. Gesellschafter in einsamen Stunden f. 1 Flöte, No. 71, aus I Puritani. No. 72. Schubert's Lieder. Ebend.

— Mon Plaisir. Ouvrage period. p. le Csakan seul, No. 27, sur I Puritani. No. 28. L'Elisire d'amore. Ebend. à 45 Kr.

— Musikal. Jugendträume. Kleine Potp. od. neueste Opern f. d. Pfte. Op. 162, Heft 21—24, aus Linda di Chamounix v. Donizetti. Ebend. à 45 Kr, Dazu die Violinstimmen ad lib. à 15 Kr.

— Philomele. Eine Samml. d. beliebt. Gesänge m. Pfte. No. 421. Wenn ich ein Engel wäre! v. Mompou. Ebend. 30 Kr.

*Donizetti, G.*, Linda di Chamounix, Oper f. d. Pfte zu 4 Händen. Ebendaselbst. 12 Fl.

— Recit. u. Cav. daraus, Wie blühend strahlt d. Zukunft mir, m. Pfte. Ebend. 45 Kr.

*Ecclesiasticon.* Eine Samml. class. Kirchenmusik in Part. No. 53—55. Graduali v. M. Haydn. Ebend. à 20—45 Kr.

*Geissler, C.*, Choralmelodieen zu den Kirchengesängen mit Rücksicht auf Sachsen. Zum Gebrauch für Bürger- u. Landschulen. 5e Auflage. Leipzig, Eisenach. 4 Ngr.

*Lickl, G.*, Wiener Salon-Musik. Period. Werk f. Physharmonica u. Pfte oder 2 Pfte. Op. 51. No. 10. Haydn's 7 Worte des Erlösers am Kreuze. Wien, Diabelli u. Comp. 3 Fl. 45 Kr.

— Le pet. Savoyard. Impromptu sur Linda di Chamounix p. le Pfte. Op. 67. Ebend. 45 Kr.

*Lortzing, A.*, Der Wildschütz oder die Stimme der Natur, komische Oper im Klavierauszug von F. L. Schubert in einzelnen Nummern. 1—16 à 7½ Ngr. — 1 Thlr. 5 Ngr. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

— Ouverture daraus f. d. Pfte. Ebend. 15 Ngr.

*Merey, M. v.*, Nachthymne f. 1 Bassstimme m. Pfte. 4s Werk. Wien, Diabelli u. Comp. 20 Kr.

*Prandau, Ch. de*, Ouverture hongroise, Op. 24, à gr. Orch. 3 Fl., à 4 mains 1 Fl. Ebend.

*Preyer, G.*, Scherzo f. d. Pfte. Op. 42. Ebend. 30 Kr.

*Proch*, Frohe Zukunft. Einlage in Czaar u. Zimmermann f. Sopran m. Pfte. Op. 98. Ebend. 45 Kr.

*Reinhold, G.*, Vollständ. Melodienbuch v. Liedern u. Volksgesängen. 2e Aufl. Leipzig, Eisenach. 15 Ngr.

*Ricci, F.*, 3 Potp. a. Corrado d'Altamura f. Pfte. Wien, Diabelli u. Comp. 2 Fl. 15 Kr.

*Schmidt, Johanna*, Portrait, Concertsängerin, gez. v. Rost, lithogr. v. Dircks in Düsseldorf. Fol. Bremen, Hampe (Leipzig, Fr. Kistner). Velin 20 Ngr., chin. Pap. 25 Ngr.

*Wedemann, W.*, Praktisches Orgelmagazin. 3e Lieferung. Weimar, Voigt. 15 Ngr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.



Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten April. № 15. 1843.



## *Ueber Gambale's Tonschrift und zweckmässigere Einrichtung der Tastatur unseres Claviers.*

Von J. M. Romig.

Ueber ein Jahr ist nun verflossen, seit *Gambale* seine „*Riforma musicale*" herausgegeben hat, und obgleich seitdem von diesem Werkchen eine deutsche und eine französische Uebersetzung erschienen ist, scheint doch ein grosser Theil, namentlich der deutschen Musiker mit diesem neuen Systeme der Tonschrift noch ziemlich unbekannt zu sein; wenigstens dürfte dies aus dem Umstande gefolgert werden, dass sich darüber nur erst wenige Stimmen haben öffentlich vernehmen lassen. Wir leben in einer Zeit, die nichts Bestehendes unverändert lässt, die Alles zu reformiren, Alles zu verbessern strebt, und es verdient dieses Streben der Gegenwart Anerkennung, wenn man anders das Wahrwort „*perfectum est sub sole nihil*" nicht zu einem Lügenworte umstempeln will. Warum sollte unsere Notenschrift *allein* das Gepräge der Vollkommenheit an sich tragen? Wahr ist's, Jahrhunderte sind vorübergegangen, und keinem Menschen fiel es ein, das *Fünfliniensystem* unvollkommen zu finden, und noch mag es Viele geben, die aus Respect vor dem Altherkömmlichen bei dem Worte „*Musikalische Reform*" ungläubig den Kopf schütteln und denen vor Schrecken der Laut der Verwunderung in der Kehle erstirbt, wenn man ihnen sagt, dass von nun an alle Schlüssel, Kreuze, Bee, Auflösungszeichen, die bisher üblichen Tactarten, endlich alle ganzen, halben, Viertel-, Achtel- u. s. w. Noten abgeschafft und als altmodischer Plunder in die Rüstkammer der Vergangenheit werden geworfen werden. Allein alles Das kann für uns kein Motiv sein, das Alte, wenn es auch noch so grosspapalich-ehrwürdig wäre, beizubehalten, wenn wir etwas besseres Neues an dessen Stelle zu setzen haben. Dass aber die Tonschrift einer Verbesserung fähig sei, hat uns *Gambale* äusserst scharfsinnig gezeigt und dargethan. Seine Notenschrift ist einfach, natürlich, schlagend; man möchte sagen, sie ist das *Ei des Columbus*. Die Musik in ihrem seitherigen Gewande erscheint uns nicht als die holde, göttergeborene Muse; sie hat vielmehr das Ansehen einer koketten Dame, einer Hofdame, einer *Schlüsseldame* mit *fünf Schlüsseln*, decorirt mit Orden und Kreuzen, ihr Kleid ist aus Changeant-Stoff, chamäleonartig die Farben wechselnd, von Fia gesehen ganz anders schillernd, als von Gea aus betrachtet — sie selbst, nach dem Aeussern, mehr abstossend als anziehend. Wie ganz anders aber zeigt sie sich in dem ihr von Gambale gegebenen Gewande! Drei Linien, das Tonzeichen, der Punct, die Pause und die *stanghetta*, dies ist der ganze Aufwand von Zeichen, um damit alle und jede Musik, von dem einfachen Brummliedchen des Handwerkers bis zu Thalberg's halsbrecherischesten Passagen, vollkommen verständlich niederzuschreiben. Da braucht man keine Zeichen Behufs der Erhöhung oder Vertiefung um einen sogenannten halben Ton (beiläufig sei bemerkt, dass wir den Ausdruck „halber Ton" für einen *ganzen* sprachlichen Unsinn halten), denn jede Note hat ihre natürliche Geltung in der chromatischen Tonleiter, so dass — die technischen Schwierigkeiten, die das Instrument darbietet, abgerechnet — aus allen Tönen gleich leicht zu spielen ist und ein Musikstück aus Fis dur selbst für den Anfänger sich eben so leicht liest, wie ein anderes aus C dur. Hierzu kommt noch, dass durch Anwendung des zusammengesetzten Rigo, wovon weiter unten gesprochen werden soll, die gestrichelten Noten über und unter den Linienstreifen grösstentheils, und wenn man will, ganz wegfallen können. — Was aber, namentlich bei dem Orgelspieler, das unwiderstehliche Gefühl des augenblicklichsten Aergers erregt, ist die Art und Weise, wie Gambale den Bass beziffert, des Aergers, darüber nämlich, dass die Gambale'sche Bezifferung nicht schon früher bekannt und er in die Nothwendigkeit versetzt war, bei dem Erlernen des Generalbasses sich durch das heillose Labyrinth der grossen und kleinen Terzen, der falschen und reinen Quinten, der verminderten, grossen und übermässigen Sexten, der grossen Septimen und verminderten Octaven, und wie all dies gelehrte Unwesen heisst, durchzuarbeiten. Nach Gambale unterrichtet, kann jedes Kind von sechs Jahren, welches die Noten und die Tasten des Claviers kennt, bezifferten Bass spielen.

Wir können daher den Wunsch nicht unterdrücken, dass an allen Singanstalten und Musikinstituten die *Gambale*'sche Tonschrift neben der bisher üblichen — die, nicht wegen ihrer Vortrefflichkeit, sondern aus anderen begreiflichen Gründen, nicht sogleich bei Seite gesetzt werden kann — gelehrt und eingeübt werden möge, und

erlauben uns, zum Schlusse noch ein Paar Vorschläge zu machen.

Gambale sagt am Schlusse seines Werkchens: „Siccome poi il nostro scopo è di raggiungere possibilmente il vero utile, senza presumere un' assoluta perfezione, così ci sarà sempre grato se chi crederà avere a proporre delle osservazioni vorra onorarci di analoghi cenni col mezzo di qualche giornale.“ Wir glauben daher unserer Seits die Bescheidenheit gegen diesen bescheidenen Mann nicht zu verletzen, wenn wir sagen, dass der Rigo stromentale in der Art, wie Gambale ihn verzeichnet, einer Verbesserung fähig ist, und diese Verbesserung angebracht zu haben, wenn wir das Mediospazio ein wenig breiter, in die Augen fallender machen, etwa, wie hier nachstehend:

Der Vortheil, den dies gewährt, ist ein doppelter, nämlich 1) bleibt der Rigo an und für sich derselbe, aber die Uebersicht der beiden *Tredicesimen* (Octaven) und folglich auch das Erkennen der Noten wird dadurch wesentlich erleichtert, wie Referent aus eigener Erfahrung versichern kann; 2) lässt sich unter Anwendung dieser Graphik ein zusammengesetzter Rigo bilden, der vorzüglich bei Solo-Concertstücken für solche Instrumente brauchbar ist, welche einen grossen Tonumfang haben, wie z. B. die Violine, das Violoncello u. A. Man wird nämlich einen Rigo aus 9 bis 12 Linien bilden können,

ohne dass das Auge dadurch im Geringsten belästigt wird, und wobei noch überdies die gestrichelten Noten, die für das Auge immer etwas Lästiges haben, grösstentheils vermieden werden können. Insbesondere wird dieser zusammengesetzte Linienstreifen auch bei jenen Orchesterstimmen mit Vortheil angewendet werden können, auf welchen die Stimme für zwei Instrumente, z. B. für den Contrabass und das Violoncell, vereinigt sind.

Der zweite Vorschlag, den wir zu machen haben, gilt der *Einrichtung der Tastatur unseres Claviers.* Die gegenwärtige Einrichtung derselben datirt sich aus einer sehr alten Zeit, aus der Zeit, wo man anfing, den Orgeln durch ihre Aufnahme in die Kirchen eine allgemeine Verbreitung zu verschaffen. Man hatte anfänglich nur sieben oder acht untere Tasten, die diatonische Tonleiter aus C dur. Als sich das Bedürfniss nach den Zwischentönen immer fühlbarer einstellte, wurden diese durch Beifügung der oberen Tasten gewissermaassen eingeflickt und diese ganze Einrichtung auf das Clavier übertragen. Die C-Tonleiter liegt der ganzen Tastatur zu Grunde, sie ist mit dem Rechte der Erstgeburt begünstigt, sie dominirt vor allen übrigen, die gewissermaassen nur ihretwegen da sind; sie ist wie die Hauptfigur eines Gemäldes, um welche die übrigen als Staffage gereiht sind. Sie hat unter allen die leichteste Applicatur, und um über den Günstling das ganze Füllhorn der Bevorzugung auszuschütten, war bisher auch die Notenschrift für die C-Tonleiter die einfachste und leichteste. Dass dieser Vorzug fortbestehe, ist unrecht. Gambale hat bezüglich der Tonschrift allen zwölf Tönen gleiche Rechte eingeräumt. Thun wir nun dieses auch in den übrigen Beziehungen! Dazu findet sich aber beim Clavier ein ganz einfacher Weg. Man richte die Tastatur so ein, *dass auf jede untere Taste eine obere folgt!* Dadurch werden die Töne *C*, *D*, *E*, *Fis*, *Gis* und *B* durch *untere*, dagegen die Töne *Cis*, *Dis*, *F*, *G*, *A* und *H* durch *obere* Tasten repräsentirt. Um das Auge eines Ungeübten nicht in Verlegenheit zu setzen, können die Obertasten der verschiedenen Tredicesimen abwechselnd *weiss* und *schwarz* überlegt werden, eine Einrichtung, für welche die rothen oder blauen Saiten der Harfe eine Analogie darbieten. Die Vortheile, welche aus dieser Construction der Tastatur hervorgehen, sind in die Augen springend; denn

1) wird die Tredicesima (Octave) um eine untere Taste kürzer. Das Kind, welches Clavier spielen lernt, kann die Octave leicht spannen, und erwachsene Virtuosen, welche, wie man zu sagen pflegt, eine Force darein setzen, recht grosse Intervalle zu spannen, und in recht zerstreuter Harmonie zu spielen, können leicht dahin gelangen, zwischen dem Daumen und kleinen Finger anderthalb sogenannte Octaven unterzubringen.

2) Statt dass bisher jede Tonleiter ihre eigenthümliche Applicatur hatte, wornach es also deren *zwölf*, und unter ihnen für den Anfänger manche verwickelte, gab, wird man bei der von uns vorgeschlagenen Einrichtung nur *zwei* haben, je nachdem nämlich der Grundton der Leiter eine untere oder eine obere Taste ist. Eben so verhält es sich mit den Accorden. Dadurch wird eine ungemeine Vereinfachung im Fingersatz erzielt; man denke nur z. B. an die chromatischen Läufe u. dergl.! Alle weissen Noten bezeichnen *untere*, alle schwarzen *obere* Tasten.

Dass der hier gemachte Vorschlag mannichfachen Widerspruch und nur langsamen Eingang finden wird, ist nicht unwahrscheinlich, zumal wenn man bedenkt, dass dadurch alle bisherigen Clavierschulen und Anweisungen zum Pianofortespiel dem grössten Theil ihres Inhalts nach unbrauchbar werden, dass das Clavier eines der verbreitetsten und kostspieligsten Instrumente ist und deshalb in seiner jetzigen Construction nicht sogleich ausser Cours gesetzt werden kann, dass Musiker ex professo und namentlich Claviervirtuosen ein Tonwerkzeug, dessen Behandlung ihnen zur andern Natur geworden ist, nicht gerne mit einem andern vertauschen werden, in welches sie sich erst einstudiren müssen, dass es ferner Leute gibt, die in einem gewissen Alter nichts Neues mehr lernen wollen, dass vielleicht aus diesem Grunde eine gute Zahl Clavierlehrer hart daran gehen wird, die Vorzüge einer verbesserten Claviatur anzuerkennen u. s. w. — Nichts desto weniger sind wir von der Zweckmässigkeit unseres Vorschlags überzeugt und hoffen, des Beifalls aller Unparteiischen um so sicherer sein zu können, als nicht eitle Projectenmacherei, sondern eine Art von Pflichtgefühl, das als gut Erkannte zu verbreiten und gemeinnützig zu machen, uns bei Abfassung dieser Zeilen die Feder geführt hat.

---

## Recension.

*Friedrich Kind:* Freischützbuch. Leipzig, bei Göschen. 1843.

Weber's Freischütz ist eine Weltoper. Sie ist an zahllosen Orten der alten und neuen Welt mit unermesslichem Beifall unzählige Male gegeben worden, sie hat dadurch ganz unberechenbar auf die musikalische Bildung Tausender gewirkt, sie hat eine neue Epoche in der Opernmusik im Allgemeinen herbeigeführt, die eigentliche romantische Oper datirt sich erst von ihr.

Kind's und Weber's Freischütz ist aber auch eine ächt deutsche Oper. Ja, man kann in gewisser Hinsicht sagen, sie hat in sich selbst die erste in jeder Beziehung rein deutsche *Nationaloper* hingestellt. Die älteren Erscheinungen im Gebiete der deutschen Oper (natürlich ist hier nur von den bedeutenden die Rede) hatten fast alle irgend etwas Fremdartiges, Nichtdeutsches an sich, sei es in der Musik oder in den Büchern. So sind z. B. *Gluck's* grösste Werke in Frankreich und auf französische Bücher componirt; *Beethoven's* Fidelio hat ebenfalls ein aus dem Französischen übertragenes Buch; *Mozart's* Opern sind, mit Ausnahme der Zauberflöte und der Entführung aus dem Serail, sämmtlich auf italienische Libretto's gedichtet; *Spohr's* Opern, zumal aus der Zeit vor Erscheinung des Freischützen, sind gewiss herrliche Werke, jedoch zur Repräsentation einer deutschen *Nationaloper* schwerlich geeignet. Buch und Musik sind gleich wesentliche Bestandtheile einer Oper, beide müssen also deutsch sein, wenn das Werk auf den Ehrentitel eines wahrhaft deutschen Werkes Anspruch machen will, und wir können daher z. B. Lachner's Catharina Cornaro als ein solches nicht anerkennen. Der Freischütz aber ist in Buch und Musik deutsch — nicht in dem Sinne, wie die Franzosen es meinen, wenn sie von der Allemagne vaporeuse, mystérieuse etc. sprechen, sondern in *dem* Sinne, den jeder ächte Deutsche lebendig und begeistert in der Brust trägt. Wir achten und ehren fremde Nationalität, wenn sie sich würdig manifestirt; wir geben aber die unserige eben so wenig dafür hin, als wir die fremde Kunst, namentlich die ausländische Tonkunst, dafür austauschen möchten.

Bei dieser grossen Bedeutung, welche der Freischütz für die Kunst gewonnen hat, war es gewiss ein glücklicher Gedanke des Dichters dieser Oper, ein „*Freischützbuch*" zu schreiben und darin eine Geschichte dieses Werkes sammt allen darauf bezüglichen interessanten Notizen niederzulegen. — Zwar hätten wir nun gewünscht, dass dies in einer grösseren Ausdehnung geschehen wäre; namentlich scheint uns, als hätte das eigentlich Musikalische etwas mehr berücksichtigt werden können, z. B. durch Aufnahme der bedeutenderen musikalischen Beurtheilungen, welche über den Freischützen erschienen sind, durch Anführung derjenigen Bühnen und Bühnenkünstler, welche die Oper am Besten darstellten u. s. w. Hieran hätten sich die Nachrichten über die Schicksale der Oper im Auslande, namentlich in Frankreich, anschliessen lassen, statt dass sie S. 234 nur in einer kurzen Anmerkung und dann S. 272 in einer blosen Aufzählung der Uebersetzungen des Freischützen in fremde Sprachen abgefertigt werden. (Beiläufig sei hier erwähnt, dass die Aufführung des Freischützen auf dem russischen Theater zu St. Petersburg durch die dortige Censur verboten wurde.) Auch vermisst man die Angabe, wann und wo die Oper — Buch, Clavierauszug, hauptsächlichste Arrangements u. s. w. — im Druck erschienen ist. Indessen sind diese, wenn man sie so nennen will, Mängel erklärlich; der Dichter ist nicht musikalisch im eigentlichen Sinne (S. 117), er wollte mehr den poetischen Theil hervortreten lassen als den musikalischen — und das Buch ist trotz dem auch vom musikalischen Standpuncte aus betrachtet von grossem Interesse. Geben wir eine kurze Beschreibung seines Inhaltes.

Der *erste Abschnitt* enthält den vollständigen Text der Oper, und zwar als „Ausgabe letzter Hand." Es finden sich darin auch wieder die beiden ersten Scenen (zwischen dem Eremiten und Agathen), welche Weber nicht componirt hat. Nur widerstrebend gab der Dichter ihre Weglassung zu, und es ist nicht zu leugnen, dass sie zur bessern Abrundung des Ganzen und namentlich zur Motivirung des Schlusses der Oper sehr viel beitragen würden. Der Eremit erscheint jetzt offenbar nur wie ein Deus ex machina, was er nach des Dichters Absicht durchaus nicht sein soll. Weber's Grund zur Weglassung der beiden Scenen war: weil dadurch zwei erste Bassisten in der Oper nöthig würden, die auf vielen Theatern nicht zu finden sein möchten.

Von S. 65 an folgt unter dem Titel: „Schöpfungsgeschichte des Freischützen. Biographische Novelle" — ein sehr anziehender Aufsatz, der zugleich einen kurzen Abriss von der Lebensgeschichte des Dichters enthält, versteht sich: vorzugsweise mit Hinblick auf die „Jägersbraut," wie die Oper zuerst heissen sollte. Wohlthuend ist die Frische, die edle Einfachheit und Natürlichkeit, welche durch diese Schilderungen weht, und wer Friedrich Kind auch sonst noch nicht kennen sollte, der müsste ihn aus dieser geist- und gemüthvollen Skizze lieb gewinnen. — Wir haben uns hier nur an das musikalisch Interessante zu halten und fügen daher aus der Jugendgeschichte des Dichters nur noch den Umstand bei, dass seine erste Knabenliebe eine Försterstochter, Malchen, vom Kuhthurme bei Leipzig war, welche ihm später bei dem Aennchen im Freischützen vorschwebte; nur hat ihm nach seiner Aeusserung S. 77 Weber dies lebhafte frische Forstkind durch eine zu soubrettenartige Auffassung in Etwas verdorben. Ein Tadel, mit dem wir nicht ganz einverstanden sind; gerade das lebhafte frische Forstkind guckt und lacht uns aus allen ihren Gesangnummern anmuthig entgegen, während wir von einer Soubrette wenig oder nichts darin zu entdecken vermögen. — Im Jahre 1816 lernten sich Kind und Weber kennen und wurden schnell Freunde. Sogleich forderte auch der Componist den „kaum die Noten kennenden" Dichter auf, ihm ein Opernbuch zu schreiben. Nach manchem Suchen und Verwerfen wurde Apel's Freischütz (aus dem ersten Bändchen des von Apel und Laun herausgegebenen „Gespensterbuches") gewählt; bald hatte der Dichter seine Arbeit vollendet, die ihm

Weber mit 20 Ducaten bezahlte. — Wie bekannt, wurde die Oper am 15. Juni 1821 zum ersten Male in Berlin aufgeführt; eben so bekannt ist ihr an's Unglaubliche grenzender Erfolg. Weber's Name flog von Ort zu Ort. So erfreulich dies nun ist, so schmerzlich wird man auf der andern Seite durch die Wahrnehmung berührt, dass auch bei dieser Oper sich durch die Erfahrung bewährte, wie schlimm der Operndichter in Deutschland daran ist. Gewiss ist der Ruhm, den Weber durch seine Musik erwarb, ein vollkommen verdienter; ist es wohl aber gerecht, dass man das ganze Verdienst eben nur seiner Musik zuschrieb und die Vortrefflichkeit des Gedichts entweder ableugnete oder gar nicht erwähnte, höchstens es nur so nebenhin berührte? Mit einem schlechten oder auch nur mittelmässigen Buche hätte selbst Weber's Musik nicht diesen Eingang gefunden; warum also den Dichter nicht mit demselben Lorbeer schmücken, wie den Komponisten?

„Was wär' Maria ohne Kind?"

Weber selbst schreibt, gleich nach der ersten Aufführung seines Werkes, an Kind (S. 162): „Welchen Dank, mein theurer Kind, bin ich Ihnen für diese herrliche Dichtung schuldig. Zu welcher Mannichfaltigkeit gaben Sie mir Anlass, und wie freudig konnte sich meine Seele über Ihre herrlichen, tief empfundenen Verse ergiessen. Ich umarme Sie wahrhaft gerührt in Gedanken und bringe Ihnen einen der schönen Kränze mit, deren Empfang ich nur Ihrer Muse verdanke, und den Sie zu denen früher schon in grosser Zahl errungenen hängen müssen." — Wurde also des Dichters Verdienst nicht gebührend anerkannt, so ist ihm doch wohl mindestens ein angemessener pecuniärer Vortheil davon zu Theil geworden? Man höre: Dem Dichter hat der Freischütz nichts eingebracht, als, ausser den oben erwähnten zwanzig Ducaten vom Componisten und dem Honorar von vier *rechtmässigen* Druckauflagen *), nach der 50. und 200. Aufführung in Berlin jedesmal 100 Thlr. von der dortigen Intendanz. — (Ein erbauliches Pröbchen von dem Verfahren deutscher Theaterintendanzen gegen deutsche Dichter kann man S. 132 nachlesen.) Es ist dies die alte Klage, auf welche man aber immer wieder zurückkommen muss, wie Cato im römischen Senat auf Carthago's Zerstörung. Wie anders ist hierin der französische Theater-Dichter und Componist gestellt! Vielleicht, dass in Sachsen etwas zur Abhilfe jenes Missverhältnisses geschieht; bekanntlich liegt den jetzt versammelten Ständen eine Petition um Herbeiführung eines geordneten Rechtszustandes in dieser Hinsicht vor. — — In der späteren Zeit erkaltete die Freundschaft zwischen Kind und Weber, mehr, wie es scheint, in Folge von Zwischenträgereien, als durch Weber's Schuld, obwohl auch dieser bei mehreren Gelegenheiten eine gewisse Eigenmächtigkeit und Rücksichtslosigkeit gegen den Dichter bewies. So unterblieben denn auch weitere gemeinschaftliche Arbeiten des Dichters und Componisten, z. B. die schon verabredete Oper: der Cid **). — Erst kurz vor Weber's Abreise nach London erfolgte wieder eine Annäherung, und wir theilen hierüber nachfolgenden Brief Weber's an Kind mit. Letzterer hatte nämlich dem Componisten zu seinem Geburtstage Glück gewünscht, worauf Weber am 19. December 1825 antwortete:

Selbst hoher Meister! Innigst verehrter Freund!

Wie soll ich Ihnen ausdrücken, wie innig bewegt und unendlich erfreut Sie mich heute haben. — Ja, das ist ganz das alte Herz meines so hoch verehrten, herzlich geliebten Kind's, — schönere Gabe, beglückendere, konnte mir heute nicht geboten werden, und ich nehme sie mit vollem und treuem Herzen an, als einen glücklichen, Freude und Segen verkündenden Vorboten der künftigen Zeit. Wir sind ja leider nicht viele, die es redlich meinen mit der Kunst und dem Menschen, lasst uns also ja in Einigkeit und Liebe zusammen stehen, und so mit freudiger Beruhigung, einer auf des andern Vertrauen und Herz gestützt, in's Leben hinein wallen. Nicht wahr? ich darf auch sagen: Amen! so geschehe Es!?

Ich umarme Sie mit Dank und Freude erfüllter Seele.

Immer und immer

Ihr

*Weber.*

Welch schöner Erguss eines edlen Herzens! — Aus dem Schlusse dieses Abschnittes erfährt man, dass *Kind* noch zwei Operngedichte fertig da liegen hat, in Bezug auf welche er sich zu dem Ausrufe gedrungen fühlt: „Ist kein Weber da?" Es sind: „*Die Unterirdischen,*" und: „*Die Braut auf Matavai oder die Südseefahrer*" (nach Capitain Bligh und Byron). —

Die *dritte Abtheilung* des Werkes bilden 43 Originalbriefe an den Dichter in Betreff des Freischützen, darunter 37 von Weber. Sie enthalten manches Interessante, gestatten jedoch keinen Auszug und müssen daher im Buche selbst nachgelesen werden. Der oben mitgetheilte ist als Weber's Facsimile dem Werke beigelegt. — Darauf folgt (*vierter Abschnitt*) eine Reihe von Gedichten, theils vom Verfasser an Weber, theils von Dritten an die beiden Schöpfer der Oper gerichtet. Es befinden sich darunter auch zwei Uebersetzungen in's Lateinische, die eine des Brautjungfernchores, die andere des Caspar'schen Trinkliedes. Beide sind recht gelungen.

In dem *fünften Abschnitte* erhalten wir „Erläuterungen aus Sprache und Geschichte," meist auf die dem Freischützen zu Grunde liegende Sage bezüglich. —

Wir scheiden von dem liebenswürdigen Dichter des Freischützen mit dem Ausdrucke herzlichen Dankes für

---

*) Wie bedeutend mag bei dem Freischützen der — durchaus unrechtmässige — Erlös der Theaterdirectionen aus den Textbüchern sein, die doch offenbar Nachdruck sind.

**) Noch ehe der Freischütz auf die Bühne kam, hatten Beide Mehreres gemeinschaftlich gearbeitet, d. h. Kind das Gedicht, Weber die Musik. So z. B. die Jubelcantate beim Regierungsjubiläum des Königs Friedrich August III., ferner das Festspiel: „Der Weinberg an der Elbe" u. m. A. Die grosse Oper Alcindor, welche Kind zur Vermählungsfeier des damaligen Prinzen Friedrich, jetzigen Königs von Sachsen, geschrieben hatte und welche Weber componiren sollte, gelangte nicht dazu, weil man sich höchsten Orts anders besann und zu jener Feier statt der Oper ein grosses Concert gab. — Noch sei hier bemerkt, dass Kind im Jahr 1819 ein Liederspiel: „Die Liebesgaben" dichtete, welches der Prinz Anton, nachheriger König von Sachsen, selbst componirte und in Pillnitz aufführen liess. —

diese seine werthvolle Gabe und mit der Hoffnung, es werde seine Aeusserung über „dies sein literarisches Testament" (S. 138) nicht so buchstäblich zu verstehen sein.

Beigegeben ist dem Buche August Apel's Schattenriss. — Die äussere Ausstattung ist anständig; die wenigen Druckfehler sind leicht zu verbessern. Zu S. 264 (No. 10) bemerken wir, dass Haydn's „Sieben Worte am Kreuz" ursprünglich allerdings, als eine Art Symphonie, blos für Instrumente geschrieben sind; die einzelnen Sätze wurden zwischen den von dem Geistlichen zu sprechenden sieben Worten selbst ausgeführt. Erst später bearbeitete ein Domherr in Passau einen deutschen Text zu der Haydn'schen Musik, und in dieser Form ist das Werk allgemeiner bekannt geworden.

## Nachrichten.

*Prag.* (Beschluss.) Das Concert des Cäcilien-Vereins brachte nebst *Beethoven's* Hymnus aus der ersten Messe, einem Singquartett von *Mendelssohn-Bartholdy*: Frühlingslied, *Schumann's* Zigeunerchor, das Hussitenlied u. s. w. auch zwei heimische Novitäten, nämlich von dem Director des Vereins Herrn *Deutsch* eine Romanze in E dur, und Allegro in C dur, dessen Wiederholung verlangt wurde, und die neueste Composition unseres *J. F. Kittl*, ein grosses Trio in C moll für Pianoforte, Violine und Violoncello, welches eine so interessante Erscheinung ist, dass hier einige Details darüber folgen müssen. Der erste Satz (Allegro, ¾) beginnt mit einer einfach düstern Melodie, welche das Violoncello, nur wenig vom Pianoforte unterstützt, vorträgt; bald nimmt sie die Violine auf, die Begleitung wird immer bewegter, der Character immer mehr der eines heftigen Unmuths, bis die zweite Idee (Es dur), deren Hauptphrase das Violoncello der Violine nach zwei Takten nachahmt, gleichsam begütigend und kosend eintritt; aber auch diese muss einem lebhafteren Drängen weichen, und mit sehr wirksamer Steigerung schliesst der erste Theil in Es dur. Die Repetition wird energisch, blos durch einmaliges Anschlagen des Dominantenaccordes auf *G*, und eben so der zweite Theil durch den Dominantenaccord auf *C* eingeleitet. Hier wird nach kurzem Berühren von F moll die zweite Idee in Des dur von Violine und Violoncello aufgenommen, welche sie, immer leidenschaftlicher werdend, durch mehrere Tonarten, unter Arpeggienbegleitung des Claviers, imitirend verfolgen, bis sehr überraschend die erste Hauptidee, einfach begleitet, düster in Es moll eintritt; dieses nachahmende Spiel mit dem Hauptthema wiederholt sich in B moll, worauf der im ersten Theile die beiden Hauptideen verbindende Zwischensatz, auch hier, natürlich durch andere Modulation, das zweite Thema, nunmehr in C dur, herbeiführt, an das sich eine sehr effectvolle Coda in C moll anreiht, worin das erste Motiv, von den beiden Streichinstrumenten vereint vorgetragen, von dem Pianoforte mit Achtelfiguren umspielt wird; zum Schlusse lässt das Violoncello noch einmal die erste Idee morendo nachklingen, und mit ein Paar kräftig angeschlagenen Accorden endigt der erste Satz. Das Scherzo (Es dur, ¾) bildet einen freundlichen Gegensatz zu dem ersten Stücke. Mild heiter beginnend steigert es sich bis zu einer fast muthwilligen Leichtigkeit, ohne jedoch die Grenze des Schönen zu überschreiten. Auch das Trio, As dur, das sehr sanft mit einer sangbaren Melodie der Violine, die nach einigen Tacten das Violoncello imitirt, anfängt, zeigt stellenweise einen Anflug der kecken Laune des Scherzo. Nach dem da Capo des Letzteren bringt eine kleine Coda noch eine Reminiscenz an das Trio. Vielleicht die ansprechendste Nummer des Ganzen ist die auf das Scherzo folgende Romanze in As dur. Auch hier tritt das Violoncello, das der Componist sehr begünstigt hat, mit der Hauptidee, einer sehr reizenden Melodie, zuerst auf, die Violine wiederholt sie. Ein kleines Zwischensätzchen des Claviers in Es dur, welches das Violoncello auf Tactweite in der Octave nachahmt, leitet in eine Art minore über, welches nach raschen Modulationen wieder in die erste Idee in A dur einlenkt, die sich mit immer reicherer Begleitung, mehrmals wiederholt, und unter versäuselnden Arpeggien des Claviers schliesst. Das Finale (C moll) ist wieder leidenschaftlich, der überraschend eintretende heroische Dursatz scheint vergeblich den finstern Unmuth bekämpfen zu wollen, und nach sehr detaillirter Ausführung in zweitheiliger Form schliesst dieser letzte Satz eben so düster, wie das Ganze begonnen hat, indem auch hier, wie im ersten Satze, das Violoncello das erste Thema des Finales zum Schlusse absterbend ertönen lässt. Im Durchführungssatze des letzten Stückes, das im doppelten Contrapunct in der Octave gearbeitet ist, fiel uns auf, dass ein so erfahrener Componist, wie Herr *Kittl*, sich der kahlen diatonischen Tonleiter bediente; auch schien uns der Uebergang aus dem Durchführungssatze in das Hauptthema etwas schwer verständlich. Wenn übrigens noch eine Rüge an dem Werke zu machen wäre, so ist es, dass das Pianoforte trotz vieler und schwerer Passagen im ersten und dritten Satze der Violine und dem Violoncell zu sehr untergeordnet ist. „Herr *Kittl*," sagt der kenntnissvolle Beurtheiler dieses Trio in der Bohemia, „mache die Pianisten ja nicht böse, er versöhne sie, und erfreue uns bald mit einem zweiten Trio." Diesen Wunsch unterschreiben wir aus vollem Herzen. Die Aufführung kann nicht sehr gelungen genannt werden. Das Pianoforte liess in der Reinheit Manches zu wünschen übrig, und auch den Violinspieler haben wir schon viel besser spielen hören. — Wenn die Concerte, welche für wohlthätige Zwecke veranstaltet werden, den schlimmen Ruf haben, an die berühmte Xenie zu erinnern, so haben die beiden musikalischen Academieen, welche die Herren *Kittl* und *Horn* und Mad. *Stöckl-Heinefetter* für die nothleidenden Bewohner des Erzgebirges veranstalteten, ein Paar erfreuliche Ausnahmen von der Regel gemacht. In dem ersten erschienen zwei sehr begabte Dilettanten, Fräul. *Anna Wander von Grünwald* und Fräul. *Mary Scheinert*, welche zuvörderst das Briefduett aus *Mozart's* „Figaro" trotz der natürlichen Befangenheit eines ersten Debüts sehr befriedigend vortrugen. In der Cavatine

von *Rubini*, gesungen von Fräul. *Grünwald*, sprach die Sängerin mehr als die Composition an. Nach drei Volksliedern von *H. Heine*, in Musik gesetzt von *Mendelssohn-Bartholdy*, vorgetragen von Fräul. *Bergauer* und *Müller*, den Herren *Waniczek* und *Raczarowský*, Mitgliedern des Cäcilienvereins, war das letzte Sologesangstück die Cavatine aus „Lucrezia Borgia," vorgetragen von Fräul. *Scheinert*, und den Schluss machte ein Männerchor, von den Mitgliedern des Cäcilienvereins gesungen. Fräul. *Grünwald* besitzt einen ausgezeichnet schönen, schon ziemlich ausgebildeten Mezzosopran, und auch Fräul. *Scheinert* hat eine kräftige Stimme, und bereits mehr Schule als die erstere, eine schöne Coloratur (besonders den Triller) und viel Geschmack im Vortrage. Zwei Concertisten, die Herren *Grund* und *Neswadba* überraschten ebenfalls auf eine sehr angenehme Art. Der Erstere, obschon er sich nur als Liebhaber der Tonkunst gewidmet hat, zeigte sich doch als ausgezeichneter und geschmackvoller Pianofortespieler und trug insbesondere die Triller-Etude von *Döhler* (welche er wiederholen musste) sehr nett vor. In dem „Souvenir d'amitié" von *Dreyschock* wäre in den Figuren, welche die Melodie umspielen, noch etwas mehr Klarheit zu wünschen gewesen, welcher Mangel wohl nur der Befangenheit des ersten Auftretens vor dem grossen Publicum zuzurechnen ist. Herr *Neswadba* zeigte sich in den Variationen für die Violine über das Lied: „Herzeleid," componirt und vorgetragen von ihm selbst, als einen Violinspieler, dem man eine glänzende Zukunft prophezeiben kann. Obschon er auf einem sehr schlechten Instrumente spielte, war doch jeder Ton, auch in der schwindelndsten Höhe, glockenrein, vorzüglich entfaltete er in dem Tremolo (das er repetiren musste) eine ganz ausserordentliche Fertigkeit. Nur Eines möchten wir ihm rathen, sich vor dem Dolcisiren in Acht zu nehmen, welches besonders in der Variation in Doppelgriffen störend auffiel.

Wo möglich noch interessanter war das Concert der Mad. *Stöckl-Heinefetter*, welche mit dem Erlkönig von *Schubert* einen wahren Fanatismus von Beifall erregte. Wir haben dieses zauberische Lied schon von manchen ausgezeichneten Künstlernaturen gehört, doch überragte die Leistung der Mad. *Stöckl-Heinefetter* alle frühern auf die wunderbarste Weise, und überraschend war die Art, wie sie die einzelnen Gestalten und Zustände auseinandersetzte, grossartig die Steigerung des Effectes, so dass der Enthusiasmus schon nach den Worten: „Erlkönig hat mir ein Leides gethan!" unaufhaltsam losbrach. Am Schlusse dreimal verlangt, wiederholte sie den ganzen Erlkönig, und wurde dann noch dreimal gerufen. Unser ausgezeichneter Pianist und Tondichter Herr *Siegmund Goldschmidt* hatte die Pianofortebegleitung übernommen, und entfaltete darin seine Tiefe des Gefühls und das Eingehen in den Geist des Tonstücks. Seine treffliche erste Ouverture (schon öfter in Concerten gehört und auch von uns bereits besprochen) bildete den Prolog der zweiten Abtheilung, und fand abermals die verdiente Anerkennung und Theilnahme. Ausserdem sang Mad. *Stöckl-Heinefetter* noch die zweite Arie der Gräfin aus Figaro's Hochzeit, dann eine Ballade mit Harfe, aus der Oper: „Der Zigeunerin Warnung" von *Benedict*, und Lied: „Gar fröhlich kann ich scheiden" von *Thalberg* (welches sie ebenfalls repetiren musste), zum Schlusse aber ein Terzett aus der Oper: „La Straniera" von *Bellini* mit den Herrn *Emminger* und *Kunz*.

Das Conservatorium der Musik, welches sonst gewöhnlich im Laufe des Winters drei Concerte zu geben pflegte, veranstaltete diesmal statt des ersten eine Vorstellung des *Mozart*'schen „Figaro" in italienischer Sprache, welche abermals um die Mittagsstunde im Theater Statt fand und trotz der erhöhten Eintrittspreise ein in allen Räumen bis zum Paradiese hinauf sehr volles Haus zeigte. Die Vorstellung entsprach zwar allerdings den Forderungen, die man an derlei jugendliche Talente machen kann, doch blieb sie im Ganzen hinter der des „Don Giovanni" im vorigen Jahre zurück. Wir müssen zuerst Herrn *Gordigiani* (Conte Almaviva) nennen, der sich nicht allein wieder als tüchtiger Sänger und Schauspieler bewährte, und mit Stimmmitteln, welche der Grösse und Bauart des Ganzen nicht zusagen, Bedeutendes wirkte, sondern auch als Regisseur, ja als Seele des Ganzen, der jedem der einzelnen jungen Mitglieder seine Rolle einstudirt hatte, darf er nicht vergessen werden, und wir glauben, dass Herr *Stöger* nicht übel thäte, wenn er den Versuch machte, Herrn *Gordigiani* als Regisseur für die Oper zu gewinnen. Dem. *Ludmilla Stolz* zeigte (als Susanna) schöne Fortschritte seit ihrer letzten öffentlichen Erscheinung, und sang nicht allein ihre Partie brav, sondern stellte sie auch mit recht viel Humor dar. Dem. *Fanny Stolz* (Contessa) war sichtlich leidend, und soll, dem Vernehmen nach, gezwungen sein, den Gesang für einige Zeit auszusetzen. Dem Fräul. *Anna von Riese* (Cherubino) wurde das erste Debüt noch dadurch erschwert, dass dieses in Inexpressibles Statt finden musste; doch sang sie ihre beiden Arietten mit vielem Gefühl, und scheint sich vorzüglich für das tragische Fach zu eignen. Auch Dem. *Margot* trug ihre kleine Partie (Marcellina) mit kräftiger Stimme vor. Die Herren *Vogel* (Figaro) und *Schütky* (Bartolo) standen weniger an ihrem Platze, als im „Don Giovanni," und Basilio und Antonio waren so sehr Anfänger, dass man noch gar kein Urtheil über ihr Talent aussprechen kann.

Sehr erfreulich war es allen Liebhabern der Kammermusik, dass die Herren *Mildner*, längst als Concertspieler bekannt, der sich aber auch in diesem Fache trefflich bewährte (erste Violine), *Wirth* (secondo), *Bühnert* und *Tischer* (Violoncell) und *Bartak* (Viola) die Abonnements-Quartetten des verstorbenen Prof. *Pixis* (und zwar zum Vortheile seiner hinterlassenen Familie) fortsetzten, und wie gewöhnlich die Werke von *Mozart*, *Haydn*, *Spohr*, *Beethoven*, *Onslow* u. s. w. mit den neuesten Producten hiesiger Tonsetzer abwechseln liessen. Unter den vorzüglich gelungenen Leistungen der diesjährigen drei Quartettabende muss das *Spohr*'sche G dur-Quartett genannt werden. Minder befriedigend war das *Haydn*'sche in C dur mit der Volkshymne, wobei der Humor fehlte, vielleicht aus Befangenheit, da es die erste Nummer des ersten Abends war. Das zweite wurde sehr humoristisch vorgetragen. In *Beethoven's*

F dur-Quartett ging der erste Satz und das Scherzo etwas zu rauh; dasselbe gilt von dem *Mozart*'schen Quartett in C dur. Von heimischen Producten hörten wir eine Reprise des *Veit*'schen Quintett's in G dur, und ein zweites Quartett vom Herrn Capellmeister *Franz Skraup*, das wir als interessante Novität etwas ausführlicher besprechen wollen. Das Quartett beginnt mit einem düstern Adagio, C moll, dessen Hauptfiguren im ersten Tacte die erste Violine allein bringt, der sich dann die andern Instrumente anschliessen; nach einer kurzen Führung leitet es in ein Allegretto (C moll, 6/8) über, dessen erstes Motiv piano beginnt, und das zweitemal mit voller Kraft der Instrumente gebracht wird; auf dieses folgt nach einem kurzen thematisch gearbeiteten Zwischensatz die zweite Hauptidee, anfangs mild freundlich in Es dur, wendet sich aber nach mehreren Tacten, dem elegischen Character des ersten Motivs folgend, verdüsternd nach Es moll, und leitet, nachdem sie sich wieder nach B dur erhoben hat, die Wiederholung des ersten Theiles ein. Im zweiten Theile beginnt, nachdem das Hauptthema nur flüchtig berührt wurde, ein sehr effectvoll steigender Durchführungssatz, dessen Motiv dem erwähnten Zwischensatze im ersten Theil zwischen der ersten und zweiten Idee entlehnt ist. Von einer sehr schönen Wirkung ist es, dass der Compositeur nach dem leidenschaftlichen und düstern Mittelsatze nicht gleich das elegische erste Thema wieder aufnimmt, sondern die gewöhnliche Form umkehrt, und die zweite Hauptidee in C dur zuerst bringt, an die sich das erste Thema in C moll mit einer kurzen Coda anreiht und heftig aufbrausend den ersten Satz schliesst. (In der eben berührten Abweichung von der gewöhnlichen Form scheinen die Herrn *Skraup* und *Kittl*, wahrscheinlich ohne dass einer des andern Arbeit kannte, derselben glücklichen Idee gefolgt zu sein.) Die folgende Nummer ist ein sanft ernstes Andante, As dur, C, mit vier Variationen. Die erste mit brillanten Triolenfiguren für die erste Violine, die zweite bringt das Thema in der Viola, nur wenig von der ersten Violine umspielt; die dritte ist ein einfach gehaltenes Minore, dagegen ist die vierte wieder auszeichnend für die erste Violine, in 32. Figuren feurig bewegt gehalten, senkt sich aber in einer angehängten Coda zur Ruhe und schliesst verhauchend. Das Scherzo, Es dur, 3/4, hat den Character einer halb unterdrückten Heftigkeit, die sich nur einmal im zweiten Theil bis zu einem leichten Scherze mildert. Das Trio, As dur, trägt den Stempel einer Heiterkeit, die unserer Ansicht nach nicht so ganz zu der edlen elegischen Haltung der frühern Sätze passt, und dies rührt hauptsächlich daher, dass in dasselbe ein böhmisches Nationallied verwebt ist, das einen zu walzerartigen Rhythmus hat. Vielleicht wählte es der Compositeur gerade wegen einer Anspielung in dem Texte desselben, „to neni ted' jako jindy“ *); denn sonst hätten ihm die böhmischen Nationallieder eine reiche Auswahl zur Verarbeitung weit geeigneterer Melodieen dargeboten. Das Thema des Finales ist stürmisch, beinahe mehr für Orchestereffect geeignet, der milde Gegensatz tritt nur selten heraus, und wird von der bewegten Figuration stets zu neuem Aufstürmen fortgerissen. Die ganze Nummer ist etwas kurz. Unserer Meinung nach hätte das letzte Stück durch eine breitere Haltung, und dadurch, dass der mildernden zweiten Idee mehr Raum, sich auszusprechen, und auch ein Platz im Durchführungssatze gegönnt worden wäre, noch gewonnen; auch hätte dies dem heftig erregten Hauptgedanken noch besser zur Folie gedient. Möge der geschätzte Componist diese Einwürfe nur als eine individuelle Ansicht aufnehmen, vielleicht sagt gerade diese Form, die er gewählt hat, Andern mehr zu. Sein neues Werk ist jedenfalls eine höchst achtungswerthe Erscheinung in dieser Musikgattung. Es zeigt sich darin, und namentlich in den beiden ersten Sätzen ein geläuterter Geschmack, genaue Kenntniss des Effectes und eine Gewandtheit und Sicherheit in der Form, die den erfahrenen Componisten beurkunden. Für geübtere Spieler ist dieses Quartett eine sehr dankbare, wenn gleich nicht leichte Aufgabe, und es wäre sehr zu wünschen, dass es bald der Oeffentlichkeit übergeben würde.

Ein Krebsschaden der Literatur und Tonkunst sind hier, wie überall die producirenden Dilettanti, welche selbst mit dem schwächsten Talente ausgerüstet, oft im entschiedensten Ueberfluss an Verstandesmangel, wenn sie nur ein Paar Tacte auf dem Clavier hämmern können, sich niedersetzen, und im Schweiss ihres Angesichtes nicht nur eine — Tondichtung zusammenstoppeln, sondern, sobald diese von ein Paar guten Freunden, die eben so wenig, oder wo möglich, noch weniger von dem Wesen der Kunst verstehen, applaudirt worden, sich, im Vorgefühl des Künstlerbewusstseins, auch dem Publicum aufdringen. So wird man sogar in Instituten, deren eigentlicher Zweck es doch ist, nur classische Musik aufzuführen, mit Jäger- und Räuberchören, Gelegenheitscompositionen zu Ständchen, Clavier-Impromptus und Liedern heimgesucht, deren Wirkungskreis überall früher als im Concertsaale zu suchen und zu finden wäre.

---

*Prettin*, den 8. März. Am 4. d. M. wurde durch Herrn *Schulze* aus Paulinzelle eine neue Orgel mit 28 Stimmen in unserer Stadtkirche vollendet. Herr MD. *Bach* aus Berlin hatte freundlichst und mit höchster Uneigennützigkeit die Revision übernommen, fand im Laufe derselben das Werk, was Ton und Mechanik anbetrifft, überraschend ausgezeichnet, und erfreute den stets grübelnden, kühnen und unternehmenden Künstler mit Beweisen von vollständiger Anerkennung und Bewunderung. Die Orgel hat, bei nur 29° Wind, im vollen Werke eine Kraft, die man bei ältern Werken nur mit 40—50 Stimmen zu erhalten gewohnt ist; dabei ist der Ton vollkommen weich und edel, und wird bei Anwendung der höchsten Kraft nie unangenehm.

Nachmittags erfreute uns Herr MD. *Bach* ganz unerwartet mit dem Verlangen, ein Stündchen „an der schönen Orgel zu schwelgen.“ Kaum war noch Zeit zu gewinnen, die zunächst wohnenden Kunstfreunde im Orte hiervon zu benachrichtigen, und leider nur ein kleiner Kreis hatte das Glück, diesem seltnen Orgelconcerte beizuwohnen. Zuerst trug Herr MD. *Bach* die Dorico-

*) Es ist jetzt auch so wie sonst.

Toccata von *Seb. Bach* auf eigenthümliche, sinnige Weise mit abwechselnden Manualen vor. Alles Folgende war freier Fantasieerguss des rühmlichst bekannten Meisters in der Kunst des Orgelspiels; es sei nur erlaubt, kürzlich daraus hervorzuheben: 1) Andante für Flötenstimmen; 2) grosse Fantasie mit allen Künsten des classischen, brillanten Spiels, und 3) Trio mit kunstvoll verarbeiteten, wunderlieblichen Themen, worin die nie geahneten Zauber der ausgezeichnetsten *Schulze*'schen Stimmen, als: der Gambe, des Salicionals, Geigenprinzipals und der Flöte trav. im reinsten Lichte vorgeführt wurden. Auch Tags darauf, beim Einweihungsfeste, hatte Herr MD. *Bach* freundlichst das Spiel übernommen, und überzeugte die zahlreiche Gemeinde und viele, durch seinen Namen, und das *Schulze*'sche Meisterwerk herbeigezogene Fremde durch sein herrliches Spiel von dem unschätzbaren Werthe einer guten Orgel für die Kirche.

### Disposition der Orgel zu Prettin.

**I. *Hauptwerk.***

1) Principal 8' von reinem Zinn im Prospect.
2) Bordun 16'.
3) Bordun 32' von *g* an.
4) Hohlflöte 8'.
5) Gambe 8'.
6) Gedact 8'.
7) Quinta 6'.
8) Octave 4' von Zinn.
9) Quinte and Octave 3' and 2' auf einem Stocke.
10) Mixtur 3fach 2' (enge Mensur).
11) Mixtur 5fach 2' (weite Mensur).

**II. *Oberwerk.***

1) Principal 4' im Prospect.
2) Liebl. Gedact 16'.
3) Liebl. Gedact 8'.
4) Geigen-Principal 8'.
5) Salicional 8'.
6) Flauto traverso 8' gebohrt.
7) Gedact 4'.
8) Quinta 3'.
9) Octava 2'.

**III. *Pedal.***

1) Subbass 16'.
2) Posaune 16' } m. einschlagenden Zungen; Körper v. Zink.
3) Posaune 32' }
4) Violon 16'.
5) Violon 8'.
6) Octavbass 8'.
7) Gedactbass 8'.

**IV. *Nebenzüge.***

1) Manualcoppel.
2) Pedalcoppel.
3) Calcant.-Zug.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

## *Verzeichniss neuerschienener Musikalien*

### und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom* 4. *bis* 10. *April d. J.*

*Auswahl* vorz. Musikwerke in gebund. Schreibart v. Meistern alter u. neuer Zeit. 2e Abtheilung. 3e Liefer. Berlin, Trautwein u. Comp. Subscr.-Pr. 10 Sgr.

*Beethoven, L. v.*, Sehnsuchts-, Hoffnungs- u. Schmerzens-Walzer f. d. Pfte. 2e Aufl. Leipzig, Klemm. 5 Ngr.

*Brunner, C. T.*, Prakt. Pianoforteschule, Op. 12, in 2 Abtheilungen. Ebend. à 1 Thlr.

— Jugendlust. Leichte Tänze f. Pfte m. Fingersatz. Op. 13. 7e Heft. Ebend. 7½ Ngr.

*Dotzauer, J. J. F.*, Heures de Loisir. 12 Pièces brill., fac. et instruct. tirées des Opéras favorites p. 2 Vcelles. Op. 166. Ebend. 1 Thlr.

*Enckhausen, H.*, 3e Rondo giocoso f. d. Pfte. Op. 60. Hannover, Nagel. 17½ Ngr.

*Ficker, F.*, Ständchen: Schlummre ruhig, f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 5. Leipzig, Klemm. 12½ Ngr.

*Haydn, J.*, Quat. p. 2 V., A. et Vcelle. Part. No. 40. Nouv. Edit. Berlin, Trautwein et Comp. Subscr.-Pr. 15 Sgr.

*Hille, C. E.*, Rondo giocoso üb. d. Bauernhochzeitmarsch a. Hans Heiling f. d. Pfte. Op. 1. Hannover, Nagel. 15 Ngr.

*Kiel, A.*, 3 Gedichte f. 1 Singst. m. Pfte u. Vcell. Op. 12. Ebd. 20 Ngr.

— Elegia f. d. Klarinette m. Pfte. Op. 13. Ebend. 12½ Ngr.

*Löschhorn, A.*, Loreley. Etude de conc. p. le Pfte. Op. 6. Berlin, Paez. 15 Ngr.

*M.*, 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 1. Sondershausen, Mauniske. Leipzig, Klemm. 15 Ngr.

*Minoja, A.*, 24 leichte Solfeggi f. d. Altst. umgearb. m. Pfte. 2 Hefte. Leipzig, Klemm. à 1 Thlr.

*Mozart-Album* zum Besten d. Mozart-Denkmals. 1e Abtheil. mehrst. Gesänge 2 Thlr. 2e Abtheil. Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte 1 Thlr. 20 Ngr. 3e Abtheil. f. d. Pfte allein 1 Thlr. 5 Ngr. Braunschweig, Spehr.

*Mozart's* Denkmal zu Salzburg, lithogr. v. Giere. Ebend. 20 Ngr.

*Mühling, A.*, Choralbuch vierstimmig bearb. m. Bezifferung u. einfachen Zwischenspielen. 60e Werk. Magdeburg, Creutz'sche Buchhandlung. 2 Thlr.

*Nowakowski, W.*, Samml. russ. Nationallieder u. Rom. in Form v. Potpourris f. d. Pfte allein. No. 1. Berlin, Paez. 20 Sgr.

*Pohlenz, Aug.*, Portrait v. Schlick. Folio. Leipzig, Hartung. Chin. Papier 1 Thlr. Weiss Papier 22½ Ngr.

*Romberg, C.*, Jakutengrab. Lied f. 1 Bassst. m. Pfte u. Vcell. Op. 8. Berlin, Paez. 20 Sgr.

*Sammlung*, neueste, beliebt. Contratänze f. d. Pfte. 4e Heft. Leipzig, Klemm. 7½ Ngr.

*Sängerhalle*, deutsche, f. 1 Singst. m. Pfte. No. 9. Kalliwoda, In der Schenke f. Bass. No. 10. Methfessel, Mein Herz ich will dich fragen, f. Sopran à 10 Ngr. Braunschweig, Spehr.

*Schmitz, L. A.*, Liebeslied f. 1 Singst. m. Pfte. Mainz, Faber. 36 Kr.

— Rheinweinlied v. Herwegh f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 18 Kr.

*Silcher, F.*, 12 deutsche Volkslieder m. Melodieen. Op. 39. 4e Heft. Tübingen, Fues. 15 Ngr.

*Titl, A. E.*, Frage. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 33. (Als Beilage z. W. M. Zeitung.) Wien, Mechetti. 30 Kr.

*Wolf, J. C. L.*, Preis-Trio f. Pfte, Violine u. Vcell. Mannheim, Heckel. 2 Thlr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch **Breitkopf & Härtel** in Leipzig zu beziehen.



Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten April. № 16. 1843.

**Inhalt:** Vorschlag zu einer umfassenden Sammlung alter Kirchenmusik. — *Recension.* — *Nachrichten:* Aus Hannover. Aus Breslau. — Akustische Apparate. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

## *Vorschlag zu einer umfassenden Sammlung alter Kirchenmusik.*

Als der Unterzeichnete vor einigen Tagen in der Augsburger allgemeinen Zeitung einen Bericht über die Leistungen des literarischen Vereins las, welcher sich zur Herausgabe werthvoller schriftlicher Denkmäler aus der ältern Zeit in Süddeutschland gebildet hat, erwachte in ihm mit neuer Stärke ein schon lange im Stillen gehegter Wunsch, und der Entschluss, denselben in diesen Blättern vor den Meistern und Freunden der Tonkunst auszusprechen.

Bei der immer allgemeiner werdenden Theilnahme aller Gebildeten an dem Leben und Schaffen der Tonkunst hat, obwohl langsam, doch stetig auch die Zahl derer zugenommen, denen es um eine tiefer eindringende Kenntniss der geschichtlichen Entwickelung der Musik in den ältern Zeiten und vorzugsweise aus der religiösen und kirchlichen Sphäre zu thun ist. Dieselben müssen sich bei derartigen Studien zunächst an das halten, was von Tonwerken dieser Gattung entweder in ältern und neuern Darstellungen aus der Geschichte der Musik anhangsweise oder sonst wie gelegentlich, zufällig, bisweilen planlos mitgetheilt worden ist. Kommen ihnen sodann durch günstige Fügung alte Drucke zur Hand, so gewinnen sie damit allerdings weitere Unterlagen zur Begründung eines selbständigen Urtheils über einzelne Erscheinungen auf diesem Gebiet; allein nur Wenigen ist es vergönnt, in der Sammlung solcher Unterlagen wenigstens annäherungsweise eine gewisse Vollständigkeit zu erreichen und meistentheils bleibt es bei einer fragmentarischen Anhäufung einzelner, wenn auch werthvoller Reliquien. Wie unsicher bei einer solchen Sachlage ein jeder Schritt in dem Gebiete dieser Studien ist, liegt am Tage, da überall wesentliche Data noch mangeln können und aus dem vorhandenen Aggregat ein richtiges Facit nicht zu ziehen ist. Die Möglichkeit, aus diesem unbefriedigenden Zustand herauszukommen, ist nun angebahnt worden durch den von unserm hochgeehrten *Becker* in Leipzig ausgegangenen und von mehreren Seiten her schon unterstützten Vorschlag, eine Gesammtübersicht aller in frühern Zeiten innerhalb Deutschlands gedruckter (und noch vorhandener?) Musikalien zu entwerfen. Ist dieses Ziel erreicht, dann, aber auch erst dann ist es an der Zeit, ein Werk zu unternehmen, welches auf die nachhaltigste Weise die geistliche Tonkunst fördern und ein neues Emporblühen derselben vorbereiten könnte. Wir meinen nämlich eine planmässige, möglichst vollständige Ausgabe der kirchlichen Tonwerke der bedeutendsten deutschen Componisten aus dem 16. und 17. Jahrhundert.

Wir verbergen es uns nicht, dass ein solches Werk fast ein Riesenwerk genannt werden und die Kräfte eines Menschenalters übersteigen dürfte; allein wenn es ein Nationalwerk würde, von einem Verein kundiger Meister geleitet, von allen Freunden der ernsten Tonkunst unterstützt und gefördert, so wäre es wohl zu ermöglichen. Was der Einzelne nicht vermag, das vermag die Vereinigung Gleichgesinnter zur Förderung eines gemeinsamen Zweckes. Und zu diesem Ende sprechen wir denn den oben angedeuteten Wunsch dahin aus: „*Es möge sich in Deutschland ein Verein bilden, der, in ähnlicher Weise, wie die in England, Frankreich, Belgien und Süddeutschland bestehenden literarischen Vereine constituirt, eine planmässige, möglichst vollständige Ausgabe der kirchlichen Tonwerke der bedeutendsten deutschen Meister aus dem 16. und 17. Jahrhundert auf seine Kosten veranstaltete.*“

Leitende Grundsätze dürften hierbei sein: dass nur ganze Werke als Oratorien, Passionsmusiken, Messen, Magnificats, Psalmen u. dergl. herausgegeben würden, dass im Interesse der Kunst der confessionelle Gegensatz unbeachtet bliebe, dass man vorzugsweise auf die gelungensten, auch heut zu Tage noch ausführbaren Compositionen Rücksicht nähme.

Ein jährlicher Beitrag von 3 bis 5 Thalern begründete die Mitgliedschaft und das Recht auf ein Exemplar der jährlich von dem Verein herausgegebenen Tonwerke. Alle, die sich für Tonkunst in einem umfassenderen und edleren Sinne interessiren, würden sich gern einem solchen Verein anschliessen, so wie Institute, die irgend wie mit Musik in Verbindung stehen, Singvereine, Seminarien, Musikschulen u. s. w. die Zwecke des Vereins fördern würden. Ja, es dürfte ein solches Unternehmen auch von den kirchlichen Behörden unterstützt werden, wenn dieselben, wie es wenigstens in einem grössern norddeutschen Staate den Anschein hat, auf eine höchst wünschenswerthe Reform der Kirchenmusik Bedacht nähmen. An der Spitze des Vereins stände ein Comité von Männern, welche sich durch geschichtliche

Forschungen in dem Gebiete der Tonkunst und durch Herausgabe einzelner Meisterwerke der ältern Zeit verdient gemacht haben und die jährlich zu edirenden Werke bestimmten, wogegen eine Musikalienhandlung vertragsweise die finanzielle und technische Seite des Unternehmens besorgte.

So viel zunächst zu einer allgemeinen Andeutung. Möchte es den Meistern und Freunden der kirchlichen Tonkunst gefallen, ihre Ansichten über ein solches Unternehmen, über die Ausführbarkeit und Modalität desselben in den musikalischen Zeitschriften auszusprechen, und nach allseitiger, gründlicher Erörterung der leitenden Grundsätze eine Idee zu verwirklichen, die aus reinem Interesse für die Kunst und aus einer auf Ueberzeugung ruhenden Pietät für die herrlichen Tonbildungen einer grossen Vergangenheit hervorgegangen ist. —

*Dresden.* *H. Schulz.*

---

## Recension.

*Die Orgel und ihr Bau.* Ein systematisches Handbuch für Cantoren, Organisten, Schullehrer, Musikstudirende u. s. w., so wie für Geistliche, Kirchenvorsteher und alle Freunde der Orgel und des Orgelspiels, herausgegeben von *Johann Julius Seidel*, Organisten an der Kirche zu St. Christoph in Breslau. Mit Notenbeispielen und neun Figurentafeln. Breslau, Verlag von F. E. C. Leuckart. 1843.

Angezeigt von F. Wilke.

Das Buch, welches jedem Sachverständigen eine erfreuliche Erscheinung sein wird, muss auch Denen, welchen daran liegt, sämmtliche Orgeltheile genau kennen, eine Orgel regelmässig registriren zu lernen, ein ihnen anvertrautes Werk viele Jahre hindurch in stets brauchbarem und gutem Zustand erhalten, zum Baue einer neuen oder zum Umbaue einer alten Orgel die nöthige Disposition entwerfen zu wollen, höchst willkommen sein, da es mit grossem Fleiss und überall klar und leicht fasslich bearbeitet worden ist. Die auf den beigefügten neun Kupfertafeln zur möglichst belehrenden Benutzung des Buches gegebenen Zeichnungen von den wichtigsten Orgeltheilen, so wie von mehrern zum Bau, zur Intonation und Stimmung nöthigen Werkzeugen sind treu, daber genau erkennbar dargestellt und werden ihren Zweck nicht verfehlen, und das am Schlusse des Buches beigefügte Sachregister ist eine dankenswerthe Zugabe. Das Buch enthält mit dem Sachregister 210 Seiten in gross 8.

Der achtbare Herr Verfasser gibt in der Einleitung eine kurzgefasste und aus den besten Quellen geschöpfte Geschichte über den Zustand der Orgel, von den ältesten Zeiten an bis hieher, und theilt sodann sein Buch in sechs Abschnitte ein; im ersten Abschnitt handelt er vom Aeusseren der Orgel und spricht belehrend über Gehäuse, Stellung der Prospectpfeifen, über Claviaturen, Registerzüge und Zugänge zur Orgel. Im zweiten Abschnitt handelt er vom Orgelwinde und den Behältnissen desselben, also von den winderzeugenden, windverbreitenden und windhaltenden Theilen der Orgel; als: Bälge, Canäle, Windladen nebst Windkasten und Windstöcken, so wie auch von den Sperr-, Spiel- und Kropfventilen. Im dritten Abschnitte von dem Regirwerke der Orgel, also auch von den Schleifen und deren Verbindung mit den Registerknöpfen, so wie von den verschiedenartigen Koppelzügen und Koppeln. Im vierten Abschnitte über das Pfeifwerk und Eintheilung desselben, so wie über Mensur, Grösse und Bau der Pfeifen; ferner: über Orgelstimmen, deren Tongrössen und Eintheilung ihrer Verhältnisse unter sich selbst. Diesem Abschnitte fügt er ein alphabetisch geordnetes Verzeichniss von den älteren, neueren und neuesten Orgelstimmen, mit Hinweisung auf ihre Tongrössen, Structur und Eigenschaften bei. Der fünfte Abschnitt lehrt wie eine Orgel behandelt und gepflegt werden müsse, wenn sie möglichst lange Zeit hindurch in stets brauchbarem und gutem Zustande bleiben soll. Es wird ferner darin gezeigt, was einer Orgel schädlich ist, wie man sie registriren, intoniren, temperiren und stimmen muss; auch wird auf die Fehler aufmerksam gemacht, welche sich oft in den Orgeln einschleichen, und die Art und Weise angegeben, wie ihnen zur gehörigen Zeit abzuhelfen ist. Im sechsten Abschnitt wird gezeigt, was beim Neubau und der Reparatur, so wie bei der Prüfung und Uebergabe einer Orgel zu berücksichtigen, und wie beim Entwurfe einer Orgeldisposition auf Grösse und Anzahl der Stimmen mit Sorgfalt zu sehen ist. Zum Schlusse desselben enthält er noch 33 Dispositionen von noch vorhandenen grossen und kleinen Orgeln aus mittlerer und neuerer Zeit. — Aus dem hier aufgeführten Inhalte des Buches, der zwar überall möglichst kurz, aber dabei doch stets lehrreich und gründlich behandelt worden ist, geht schon die Brauchbarkeit desselben hervor, diese aber wurde mehr noch, als es noch ein Manuscript war, von Männern documentirt, deren Worte nicht nur Gewicht haben, sondern auch von der musikalischen Welt als wahr und richtig anerkannt werden; sie sind folgende: die Oberorganisten Herren *Adolph Hesse* und *Ernst Köhler*, so wie der Lehrer der Tonkunst am königl. katholischen Schullehrerseminar Herr *Schnabel* zu Breslau. Erstgenannter stellt folgendes Zeugniss aus: Ich habe Herrn Organisten *Seidel's* Handbuch: „Die Orgel und ihr Bau“ durchgelesen und kann nach Pflicht und Gewissen bezeugen, dass dies Werk in seiner Anlage, wie auch in der Ausführung durchdacht, klar, verständlich und vollständig ist. Es enthält Vieles, was man in früheren derartigen Werken vermisst, und wird in den Händen der Organisten, Cantoren, Schullehrer u. s. w. von segensreichem Nutzen sein und dem schlechten Verfahren so manches unreellen Orgelbauers in kleinen Städten und auf dem Lande hindernd entgegentreten, da dieses Handbuch Alles enthält, was über den Bau sowohl, als auch über die Erhaltung des königlichen Instrumentes zu wissen nöthig ist. Auch in Hinsicht des Registrirens der Orgel erhalten die Organisten herrliche Belehrungen, was für die würdige Abhaltung eines Gottesdienstes von grösster Wichtigkeit ist. Möge daher dieses unentbehrliche Handbuch recht bald gedruckt in den Händen aller Orgelfreunde sein.

Breslau, im Februar 1842.

*Adolph Hesse*, Oberorganist u. s. w.

*Zweites Zeugniss.*

Herr Oberorganist *Köhler* sagt: Bei genauer Durchlesung des vorliegenden Handbuchs: „Die Orgel und ihr Bau" vom Org. Herrn *Seidel* — stimme ich ganz dem Zeugnisse meines verehrten Collegen Herrn *A. Hesse* — gewissenhaft bei, und wünsche nur, dass dieses vorliegende Manuscript bald in die Hände eines tüchtigen Verlegers komme, der dem ehrenwerthen Verfasser thätig beisteht und diesem nützlichen und zweckmässigen Buche die möglichste Verbreitung verschafft.

Breslau, den 9. April 1842.

*Ernst Köhler*, Oberorganist u. s. w.

*Drittes Zeugniss.*

Auch ich stimme dem Urtheile der Herren Oberorganisten *Hesse* und *Köhler* über das, von dem Organisten Herrn *Seidel*, mit einem seltenen Fleisse und jahrelangem Studium ausgearbeitete so umfangsreiche Werk: „Die Orgel und ihr Bau" vollkommen bei. Mit voller Ueberzeugung kann ich dieses Werk allen Organisten und insbesondere denen auf dem Lande empfehlen, die oft wegen zu grosser Entfernung eines Orgelbauers oder zu kleinen Fonds auf sich selbst angewiesen sind.

Breslau, den 20. October 1842.

*August Schnabel*, Lehrer u. s. w.

Diese drei gewichtigen und ehrenvollen Zeugnisse sind dem Buche, gleich nach der Vorrede folgend, vorgedruckt worden, und werden gewiss auch gern, und zwar aus voller Seele, von jedem Sachverständigen mit unterschrieben werden. Da unter so bewandten Umständen vorauszusehen ist, dass Jeder, der das Buch kennen lernt, für dessen möglichste Verbreitung mitwirken wird, auch sowohl, besonders in jetziger Zeit, von den Thronen wie von den höchsten und hohen Behörden herab herrlich und kräftig auf Veredelung des kirchlichen Gottesdienstes gewirkt wird, was von grossem Einfluss nicht nur auf Anschaffung neuer und Verbesserung alter Orgeln und deren steter Instandhaltung ist, sondern auch segensreich auf diejenigen Lehranstalten eingreift, in welchen Organisten gebildet werden, die das Buch mit Nutzen zum Fundamente ihres Lehrplanes legen können, so ist fast mit Gewissheit recht bald eine neue Auflage desselben vorauszusehen. In diesem Falle wäre es wohl wünschenswerth, dass der thätige und hochachtbare Herr Verfasser noch auf folgende drei Punkte Rücksicht nehmen, sie bearbeiten und der neuen Auflage einverleiben möchte; als:

1) Dass das Anziehen sämmtlicher in einer Orgel vorhandener Flötenstimmen, zum vollen Werke, wohl nicht unbedingt empfohlen werden kann. Nach meiner Ansicht kann es nur bis dahin zweckmässig sein und empfohlen werden, als dadurch die Orgeltonmasse entweder verstärkt oder veredelt wird; erfolgt aber keine dieser Wirkungen, so wird ihr Anziehen nicht nur unnütz, sondern sogar nachtheilig, weil dadurch der Orgelwind unnützer Weise verschwendet, folglich auch der zur nöthig kräftigen Ansprache der übrigen Stimmen geschwächt, den Flöten selbst der ihnen zur richtigen Ansprache nöthige Wind von den übrigen Stimmen entzogen wird, was offenbar der reinen Stimmung der Orgel Abbruch thut. Der Beweis dafür, dass Flötenstimmen, besonders aber die von vorzüglich sanftem Character, in einem grossen vollen Werke ohne Wirkung sind, ist leicht zu führen; man registrire das volle Werk einer zwei oder gar auch drei Manuale enthaltenden Orgel, koppele die Manuale und spiele es ohne seine Flöten, ziehe während des Spielens eine, oder auch einige achtfüssige zarte Flötenstimmen, z. B. Zartflöte, Flauto traverso, Flûte a bec, Flauto douce u. s. w. hinzu, und das sorgfältigst lauschende musikalisch gebildete Ohr wird weder eine Verstärkung noch Veredelung des Orgeltones vernehmen können, weil die zarten Töne der sanften Flötenstimmen von der Schärfe und Kraft der Principalwerke, so wie von den Zungenstimmen erdrückt werden. Gesetzt aber auch, dass bei einer bedeutenden Masse Flötenstimmen auch wirklich eine kleine Verstärkung oder Veredlung des Orgeltones eintreten möchte, so würden diese Einwirkungen doch gewiss immer nur so höchst unbedeutend sein, dass es klar einleuchtet, wie es zweckmässiger wäre, die zarten Flötenstimmen unter solchen Umständen lieber nicht anzuziehen.

Nach meiner festen Ueberzeugung gehören zum vollem Werke nur die Principal- und Gedactchöre mit ihren Zungenstimmen, welche letzgenannte in Frankreich sogar nicht einmal zum vollen Werke angezogen werden; nur durch Mischung dieser Massen, nicht aber durch Flöten, kann das Gemüth mächtig imponirend ergriffen werden; Flöten aber haben einen andern Zweck; sie sollen sanft zum Herzen sprechen und werden daher 1) theils einzeln, theils mit einigen wenigen ihrem Chater schön zusagenden Gedacten zu sanften Vorspielen benutzt, 2) sind sie, in Masse, zur Begleitung des Gemeinegesanges bestimmt, wenn ihre Anzahl dazu ausreicht, wo nicht, so können sie, besonders an Buss- und Bettagen, wie zu ähnlichen festlichen Tagen, mit dem Gedactchore verbunden von herrlicher Wirkung sein, und 3) zusammengezogen, mit einigen 8- und 4füssigen Principalen, so wie mit 16-, 8-, 4-, 2⅔füssigen Gedacten, geben sie dieser Verbindung eine edele Klangfarbe; benutzt dürfen sie, vernünftiger Weise, immer nur dann werden, wenn ihr Gebrauch von hinlänglich fühlbarer Wirkung ist. Und so theile ich die Ansicht des Herrn Verfassers ganz, wenn er Seite 97 sagt: „es sollen *a)* bei schwacher Registrirung im Manuale alle 8-, im Pedale alle 16füssige Stimmen (Labialstimmen), *b)* bei verstärkter Registrirung, zu diesen noch, im Manuale alle 4-, im Pedale alle 8füssige, *c)* bei mittelstarker Registrirung, wiederum zu diesen, noch alle unterstützende und füllende Stimmen, auch alle die von 2 und 1 Fuss hinzugezogen werden," bemerke jedoch, dass ich bei der letzteren Registrirung die sanftesten Flötenstimmen abstossen würde, da sie nur unbedeutend wenig wirken können, die 16- und 8füssigen Principal- und Gedactstimmen dem Manuale auch nur einen genügend starken, würdevollen und edlen Ton geben, der 8füssige Grundton durch die unterstützenden und füllenden Stimmen, wenn sie regelrecht disponirt und gearbeitet sind, vollkommen hervorgehoben wird.

Will man die Zweckmässigkeit des Gebrauches der Flötenstimmen zum vollen Werke damit beweisen, dass

dem Instrumente, der Flöte im Orchester, beim grössten Paukendonner und den krachendsten Accorden der Blechinstrumente ihre Partie eben so gut wie den andern Instrumenten zugetheilt wird, so muss ich dem mit Folgendem entgegentreten: 1) die Flöte im Orchester ist eine ganz andere, als die in der Orgel, denn beide haben verschiedene Naturen, beide verschiedene Klangfarben, daher verschiedene Einwirkungen, verlangen deshalb auch verschiedenartige Benutzungen, wenn jede an ihrem Orte zweckmässig wirken soll. 2) Dem Tone des Orchesterinstrumentes kann eine Biegung, besonders aber in seinen oberen Octaven durch starkes Anblasen eine bedeutend durchdringende Schärfe gegeben werden; die Flöte in der Orgel aber bleibt in allen ihren Octaven gleich schwach oder gleich stark, und scharf kann und darf ihr Ton nie sein, weil sie sonst aufhören würde das zu sein, was sie ihrer Benennung nach sein soll. 3) Das Orchesterinstrument bei Musiken für ein ganzes Orchester hat seine eigene Partie, die 8füssige Flöte in der Orgel hingegen geht, beim Gebrauche im vollen Werke, stets mit dem Manualgrundtone im Einklange, Flauto 4 Fuss im Unisono um eine Octave höher, kann folglich nicht so wie die Orchesterflöte vorherrschend wirken. 4) Wenn gleich die Orchesterflöte bei den kräftigsten und rauschendsten Orchestervorträgen ihre eigene Partie eben so gut wie die anderen Instrumente erhält, so wird ihr diese, unter dem Umstande, gewiss nicht leicht in ihrer untersten Octave, sondern stets in der höchsten Region ihres Umfanges gegeben, in der ihre Töne nicht nur schon von Natur schärfer und stärker als die in der untersten Octave sind, sondern es kann ihnen da auch durch ein starkes Anblasen eine solche Schärfe und Kraft gegeben werden, dass sie auch durch die schmetternden Töne der Blechinstrumente so wie durch Paukenschlag hindurchzudringen vermögen, und das zwar um so eher, als sie ihre eigene Partie haben. Aus ähnlichen Gründen vermag ich daher auch nicht zuzugeben, dass die Orgel ein Orchester repräsentirt, denn 1) eine Orgel besteht aus Pfeifen, ein Orchester aus Streich-, hölzernen und Blechinstrumenten, von denen jedes eine eigenthümliche Benutzung haben muss, jedes eine eigene Partie erhält. Die Orgel wirkt ganz anders wie ein Orchester, und ihre Stimmen, wenn auch sie gleich, nicht nur jede einzeln und mehrere mit einander verbunden, eine ihnen eigenthümliche Behandlung bedürfen, können nicht so wie die Instrumente im Orchester benutzt, ihnen nicht allen eine eigene Partie gegeben werden. 2) Die Orgelstimmen, zu einem Ganzen verbunden, gehen unter einander entweder im Einklange oder als Quinten und Tertien oder auch als in mehreren über einander liegenden Octaven und von den Orchesterinstrumenten hat jedes seine eigene Partie. 3) Das Orchester, so wie seine einzelnen Instrumente, die nur unter gewissen Umständen im Unisono gehen dürfen, können nicht als Theile einer Orgel, wohl aber die Orgel als Theil eines Orchesters betrachtet werden, da ihr als solcher nicht nur schon in früheren Zeiten, sondern auch jetzt noch, hie und da, im Orchester bei Kammer- und Kirchenmusiken benutzt, eine eigene Partie gegeben wird. Hieraus geht hervor, dass beide als einzeln für sich bestehende Dinge dastehen; wenn nun aber zwei Dinge sowohl in Beziehung auf Eigenschaft, als Wirkung, äussere Form und Behandlung so sehr wie diese von einander abweichen, so kann das eine nicht durch das andere repräsentirt werden, wohl aber würde beim Vergleiche beider mit einander einige Aehnlichkeit gefunden werden.

Zweiter Punct. Einige wenige neuere Orgelbauer arbeiten nicht nur, statt der seit mehrern hundert Jahren als zweckmässig bewährten Pulpetten, messingene Platten, welche sie in das Beutelbret einlassen, durch die ein Draht läuft, durch welchen die Spielventile aufgezogen werden, sondern sie empfehlen auch diese Art der Ventilöffnung als zweckmässiger wie die durch Pulpetten. Dass dem nicht so ist, kann ich durch Folgendes beweisen: 1) Wenn der Draht, welcher durch die messingene Platte läuft, von Stahl oder Eisen ist, so rostet er leicht, und veranlasst sodann entweder eine unangenehme Spielart oder auch wohl gar ein Stocken der Taste, folglich ein Heulen der Orgel; ist er von Messing, so feilt er, da sich gleiche Metalle bei öfteren Reibungen gegenseitig zerstören, die Oeffnung mit der Zeit tiefer ein, denn die Bewegung eines Wellenarmes, die, wenn auch nur unbedeutend, zirkelförmig sein muss, da sich seine Welle um ihre eigene Achse dreht, lässt kein perpendiculäres Herabziehen zu, wodurch das weitere Einschneiden der Platte allein nur zu vermeiden möglich werden könnte. Da nun 2) feststeht, dass der Drath nicht gedrängt im Loche der Platte laufen darf, sondern den ihm nöthigen Spielraum haben muss, so ist es auch einleuchtend, dass bei der bedeutenden Anzahl von Platten, welche sich besonders in grossen Orgeln befinden, auch schon eine bedeutende Masse Wind, da dieser durch seine Elasticität in den Windkasten eingepresst wird, durch die Lücken zwischen den Dräthen und Platten verschleichen muss, welcher Verlust mit dem Tiefereinschneiden der Dräthe in die Platten nach und nach immer mehr von Bedeutung werden muss, wodurch nicht nur dem Calcanten seine Arbeit erschwert, sondern der Wind auch geschwächt wird, geschwächter Wind aber der richtigen und hinlänglich regelrechten Ansprache der Pfeifen Nachtheil bringt, was 3) die Erfahrung lehrte, ehe die Pulpetten erfunden worden waren; denn vor ihrer Existenz kannte man keine andere Art, die Spielventile aufzuziehen, oder auch aufzustossen, als durch Dräthe, welche durch Platten liefen. Da man aus Erfahrung den Nachtheil dieser Einrichtung kennen gelernt hatte, so warf man, gleich nach Erfindung der Pulpetten, da sie sogleich allgemein als weit zweckmässiger anerkannt wurden, die metallenen Platten mit Freude in die alten Rumpelkasten, und arbeitete statt ihrer, nicht nur hie und da, sondern in sehr kurzer Zeit, überall und in allen Landen Pulpetten, die, wenn sie kunstgerecht und von zweckmässigem Leder gearbeitet werden, weder auf die Spielart nachtheilig einwirken, noch eine Windverschleichung zulassen und deshalb mehrere Jahrhunderte als ihrem Zwecke vollkommen entsprechend von allen Sachverständigen anerkannt wurden. Wenn die Ausdauer der Platten dadurch bewiesen werden soll, dass der Orgelbauer sagt: ich habe sie schon seit zwanzig Jahren gearbeitet und habe

noch kein Einschneiden der Drähte in sie bemerkt (dies kann bei dem wenigen Gebrauche der Orgel in solcher kurzen Zeit auch noch nicht sehr merklich sein), so ist damit immer noch nicht bewiesen, dass sie zweckmässiger als Pulpetten sind, auch sollen sie nicht zwanzig oder dreissig, sondern hundert und mehrere Jahre in ungestörtem Gebrauche sein können, was aber nach dem Vorhergesagten wohl schwerlich der Fall sein möchte, wie es auch die Zukunft, eben so wie vor mehreren hunderten von Jahren, gewiss lehren wird. Erst vor ungefähr dreissig Jahren las der Orgelbauer Herr von Knoblauch zu Halle in einem alten Werke, dass früherhin die Spielventile auf die hier bezeichnete Art geöffnet worden waren; ihm lag bei seiner Neuerungssucht daran, durch Neues imponiren, sich einen Ruf erwerben zu wollen, und da er glauben mochte, diese Einrichtung wäre vollkommen vergessen worden, so suchte er die verworfenen Messingplatten aus den Rumpelkasten hervor, verwarf die Pulpetten als leicht zerstörbar und gab das Alte für Neues und Besseres aus. Orgelbauer, die vielleicht mit ihm gleiche Tendenz hatten, und wie er diese der Zweckmässigkeit vorzogen, ahmten ihm nach; und so fühle ich mich verpflichtet, der guten Sache das Wort zu reden, damit unsere Nachkommen nicht den Nachtheil der jetzigen frivolen Zeit zu tragen haben mögen, bemerke nur noch, dass die Ansicht: Pulpetten sind und werden leicht schadhaft, nur unter der Bedingung richtig ist, wenn sie weder von zweckmässigem Leder noch kunstgerecht gearbeitet wurden, denn ich habe viele über hundert Jahre alt gewordene Orgeln untersucht, nicht nur die Pulpetten stets in brauchbarem Zustande gefunden, sondern auch nach genauer Erkundigung erfahren, dass man sich der Ergänzung einer zerbrochenen Pulpette nicht erinnern könne. In der Zeit meiner 52jährigen Amtsverwaltung hatte ich drei Orgeln, von denen die zu Spandow, wie dies noch jetzt über dem Claviaturschranke zu ersehen ist, im Jahre 1737 erbaut worden war, und weder mein Amtsvorgänger, der mein Lehrer im Orgelspielen war, noch ich, erinnerten uns, dass jemals eine Pulpette untauglich geworden, daher zu ergänzen nöthig gewesen wäre; ein Gleiches war auch der Fall an der hiesigen Klosterkirchenorgel, die ich schon als ein bedeutend altes Werk, das früher schon in einer andern Stadtkirche gestanden und von derselben gekauft worden war, vorfand; nur an der Orgel in der Pfarrkirche, welche bei meinem hiesigen Amtsantritt erst vor 4 Jahren erbaut worden war, wurde eine Pulpette unbrauchbar und Ergänzung derselben durch eine neue nöthig, aber nur in Folge dessen, dass bei Aufleimung derselben an den beweglichen Theil des Leders Leim gekommen war, weshalb sie nicht von langer Dauer sein konnte; also seit fast 33 Jahren befanden sie sich, so wie noch jetzt, in stets brauchbarem Zustande. Gesetzt nun aber, dass wirklich hie und da einmal eine Pulpette durch eine neue zu ersetzen nöthig würde, so ist dieser Ersatz nicht nur für den unbedeutenden Preis von einigen wenigen Silbergroschen, sondern auch von jedem Handschuhmacher, unter Leitung eines Organisten, ja von den meisten Organisten selbst, mit leichter Mühe zu bewirken. Werden aber die Platten mit der Zeit unbrauchbar, so sind das nicht nur einige wenige, sondern mehrentheils alle, nach dem zufälligen Gebrauche der verschiedenen Tasten, die dann nicht durch Organisten, sondern durch Orgelbauer, nicht für einige Silbergroschen, sondern für eine bedeutende Anzahl Thaler hergestellt werden können.

Der dritte Punct betrifft nun die Beschreibung der zwei verschiedenen Mechanismen, durch welche es möglich wird, zwei Manuale, bei freier Registrirung, aus einer Windlade spielen zu lassen, oder auch, dass ein Pedal den grössten Theil seiner ihm nöthigen Pfeifen aus zwei, drei und mehreren Manualladen, bei freier Registrirung, entlehnen kann. Allen dem habe ich nur noch den Wunsch hinzuzufügen: es möchten alle Herausgeber von musikalischen Schriften zur möglichsten Verbreitung des Buches nach ihren Kräften beitragen, damit der Zweck, welchen der Herr Verfasser bei seiner Arbeit vorzüglich im Auge hatte: damit allgemein nützlich werden zu wollen, erfüllt werde.

## Nachrichten.

*Hannover*, den 29. März 1843. Die allgemeine Meinung, als sei der Hannoveraner unter allen deutschen Volksstämmen für die schöne Kunst der Töne der am Wenigsten befähigte, scheint nicht ohne alle Wahrheit zu sein, betrachtet man unsere Leistungen in Vergleich der Sachsen, Preussen, Oesterreicher, Rheinländer u. A. Doch dürfte der Grund unseres Zurückstehens keinesweges an der mangelnden natürlichen Anlage des Hannoveraners für Musik im Allgemeinen zu suchen sein, wie einzelne rühmenswerthe Beispiele bezeugen, sondern hauptsächlich in unserer bekannten Gemächlichkeit und in der geringen Beachtung und Aufmunterung von Seiten der Behörden. So ist z. B. diejenige Musik, die am Erhebendsten und Nachhaltigsten einwirkt, in unserer Haupt- und Residenzstadt nirgends vorhanden: ich meine die Kirchenmusik. Zwar hört man, wie vor Kurzem am Schluss des Gottesdienstes, mitunter Einiges, das unter dem Prädicate Kirchenmusik fungirt; doch wäre besser, dass diesem süsslichen gehaltlosen Opernfloskelwesen, ohne Styl, ohne Weihe und ohne Erhebung, ein Mühlstein an den Hals gehängt und es im Meer ersäuft würde, da wo es am tiefsten ist. Durch hohe Munificenz besitzen wir indess ein treffliches Orchester und eine lobenswerthe Oper, aus fast lauter Ausländern. Auch beziehen manche der Theaterkünstler enorme Gehalte, wie Fräul. *Schrickel* 4000 Thlr., *Döring* 3000 Thlr. u. A. m. Dagegen sind brave Concertinstrumentisten der Kapelle mit jährlich 80 Thlr. (sage achtzig!) angestellt. — Durch Veranlassung der Vermählung des Kronprinzen hörten wir einiges Neue: die *Rossini*'sche Oper „Die Belagerung von Corinth" und die Musik eines Festspieles von *Marschner*. — Unter der Legion fremder Virtuosen machte hier das meiste Glück der Violinist *Ernst*. Ein in der That ausgezeichneter Geiger. Das Werthvollste, was *Ernst* vortrug, war das achte Concert von *Spohr*. Auf der Orgel hörten wir den Pro-

fessor der Musik *Kloss* aus Ungarn, der auch ein Concert gab, in welchem interessante abyssinische Volkslieder gesungen wurden, denen der Concertgeber eine erläuternde Vorlesung beifügte, und eines der *Beethoven*'schen geistvollen Pianoforteconcerte spielte. Die Singacademie im Verein mit der Kapelle und mehren Opernsängern gaben die Sinfonie-Cantate von *Mendelssohn-Bartholdy* im Ganzen lobenswerth. Neben dieser Composition wurde *Rossini's* vielbesprochenes Stabat mater ausgeführt. Der Zauber der *Rossini*'schen Melodik in Verein mancher guten harmonischen Wendungen und rhythmischen Ebenmaasses so wie eine oft romantisch-dramatische Färbung dieser Composition sind im Concertsaale, so wie hier, von ansprechender Wirkung. (Ob aber eine derartige, an sich schöne, unter italienischem Himmel entsprossene Musik der päpstlichen Kirche angemessen sei, darüber zu urtheilen, ist nicht unser Beruf.) — Im Laufe dieses Winters veranstalteten einige Kammermusiker sogenannte musikalische Soirées, in denen manches gute Trio und Quartett neben manchem Unbedeutenden zur Ausführung kam. Dass aber die ganze Kapelle, mit vereinten Kräften zu Concerten mit Symphonieen, nicht zu vereinigen ist, bleibt beklagenswerth. Die talentbegabte jugendliche Pianistin Fräul. *Bohrer* gab zwei Concerte mit vielem Beifall. Nächstens mehr.

---

*Aus Breslau.* Anfang April. Die bedeutendste Erscheinung im hiesigen musikalischen Leben war *Liszt*, der sich ziemlich lange hier aufgehalten, acht eigene Concerte gegeben und in mehreren fremden mitgewirkt hat; er erregte das allgemeinste, durch alle Classen der Gesellschaft gehende Interesse, aber nicht jene Sorte des Berliner Enthusiasmus; unstreitig hätte er noch weit mehr Concerte bei vollem Saale geben können, wenn er den Preis von zwei Thalern herabzusetzen geneigt gewesen wäre. Mit besonderer Vorliebe nahm er sich des hiesigen academischen Musikvereines an, dessen Ehrendirector er wurde. Seine Art, Orchester zu dirigiren, bewährt überhaupt den genialen Musiker, obgleich er mit ungeübten Orchestern schwerlich zu Recht kommen möchte. Von hier aus hat *Liszt* noch viele schlesische Städte, Brieg, Liegnitz, Glogau, Neisse besucht und durch seine Zaubereien in Allarm gesetzt. Ueber Krakau hat er sich nach Russland gewandt. — Von grossen Aufführungen, die seit Neujahr Statt gehabt, ist die der *Löwe*'schen „Sieben-Schläfer" durch die Singacademie hervorzuheben. Dieses Oratorium ist seit längerer Zeit hier sehr beliebt, ja, es ist fast das einzige, welches auch auf das grössere Publicum, das sich um dieses Genre nicht sonderlich bekümmert und Oper oder Virtuosität vorzieht, lebhaften Eindruck gemacht hat. — Im Gebiete der Oper tauchte *Auber's* „Feensee" auf, mit glänzenden Decorationen so ausgerüstet, dass man die matte und von Erfindung entblösste Musik mit in den Kauf nahm. Dergleichen Spektakelstücke sind dem Geschicke der musikalischen Kunst gewiss eher schädlich, als vortheilhaft, denn sie ziehen das Publicum immer mehr von der Fähigkeit ab, Musik mit Sammlung und aufmerksamer Stimmung anzuhören.

---

## *Akustische Apparate.*

Den verehrten Lesern dieser Zeitschrift, besonders aber denen, welche sich mit akustischen Versuchen beschäftigen, glaube ich nützlich zu werden, wenn ich sie hiermit auf die akustischen Apparate aufmerksam mache, welche vom Orgelbauer und Instrumentenmacher Herrn *Lange*, wohnhaft in der August-Strasse No. 57 zu Berlin, theils auf Bestellung, theils fertig zu haben sind.

Ueber die sorgfältige und dauerhafte Anfertigung der bisher für mehrere Schul- und andere Lehranstalten, so wie zum Privatgebrauche einzelner Herren Physiker von Herrn *Lange* verfertigten Apparate, nächstdem über die billigen aber feststehenden Preise desselben sprechen mehrere mir vorgelegte Zeugnisse hochachtbarer Gelehrten sehr günstig, von denen ich hier nur, zur Gewährleistung dessen, was ich hier mittheile, die königlichen Professoren Herrn Dr. *Schubarth*, Herrn Dr. *Seebeck* und den Oberlehrer an der königlichen Realschule zu Berlin, gegenwärtig noch Lehrer am Gymnasium zu Parchim in Meklenburg-Schwerin, Herrn *Heussi* zu nennen mir erlaube; auch bemerke ich, dass Herr Professor *Magnus* zu Berlin bereit ist, auf Verlangen ein Näheres darüber mitzutheilen. Eben so günstig spricht es für die Geschicklichkeit und meisterhafte Arbeit des Herrn *Lange*, dass er, besage der Voss'schen, so wie der Haude- und Spener'schen Berliner Zeitung, No. 53, vom 3. März 1843, zum academischen Künstler erhoben worden ist.

Die akustischen Apparate sind folgende:

*Ein Apparat mit Orgelpfeifen*, bestehend aus einem Tische nebst Blasebalg (welcher sich zugleich zum Glasbiegen und andern Experimenten eignet), einer Windlade mit 9 — 10 Ventilen versehen, nebst acht Orgelpfeifen von verschiedener Construction, als: zwei offene Labialpfeifen C 2' und C 1', mit Schiebern, durch welche die schwingende Luftsäule verlängert oder verkürzt werden und man die Combinationsschläge wahrnehmen kann. Ferner: zwei offene Labialpfeifen C 2 und G 1⅓'; erstere mit Seitenöffnungen, welche zum Oeffnen und Verschliessen eingerichtet sind, letztere mit einem beweglichen Labium und Vorschlag, wodurch eine wesentliche Veränderung des Tones bezweckt wird. Ferner: zwei gedeckte Labialpfeifen C 4' und C 2', letztere mit beweglichem Deckel, an welchem die Eintheilung der Tonleiter von C 2' bis C 1' angebracht ist. Zwei Zungenpfeifen, Trompete 2' und Vox humana 2' Ton, erstere mit aufschlagender und letztere mit freischwingender Zunge, welche sich einstimmen lassen; an beiden sind die Stiefel, da wo das Mundstück ist, mit Glaswänden versehen, um die Bewegungen der Zungen beobachten zu können.

Eine Sirene nach Cagnard la Tour.

Eine offene Labialpfeife mit Glaswänden zur Beobachtung des Schwingungsknotens.

Ein Apparat zu den Vocallauten mit 8 Ansatzröhren.

*Eine Zungenpfeife nach Weber* (die zuletzt hier aufgeführten Gegenstände sind auch bei dem erstgenannten Apparate zu benutzen).

Ein kleiner Apparat mit Blasebalg und Orgelpfeifen: Vox humana 2′ und Gedact 2′ Ton, mit beweglichem Dekkel und einer offenen Labialpfeife G 1⅓′, mit beweglichem Vorschlag und Labium, wie diese an obigem Apparat bemerkt.

Eine Vox humana-Pfeife C 2′ }
Eine gedeckte Labialpfeife C 2′ } wie oben angefertigt.
Eine offene Labialpfeife G 1⅓′ }

*Ein Monochord* mit vier Saiten, von denen zwei durch Wirbel und zwei durch Gewichte und Hebel gespannt werden, mit Zubehör, als: zwei Hebel, zwei Gewichte, ein Stimmhammer, vier Stege zum Untersetzen unter die Saiten, mehrere Saiten von verschiedenen Nummern, und ein Kasten in welchem das Ganze aufbewahrt werden kann.

Ein Apparat nach Hopkins, zu den Interverenzen der Chladni'schen Klangfiguren nebst Ständer zum Einspannen desselben und einer Glasplatte nebst dazu passender Schraubzwinge.

Eine Klangscheibe von Messing.

Eine dito von Glas.

Eine amerikanische Geige mit 13 Tönen von G 2′ bis G 1′ Ton.

Savart's gezahnte Räder, von 5 bis 200 Thaler im Preise.

Ein Sprachrohr.

Ein Satz von acht Stimmgabeln für die diatonische Tonleiter von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{c}}$.

Stäbe zu den Versuchen ihrer Schwingungen.

Verschiedene Glasröhren zu Longitudinalschwingungen.

Glasstreifen zu demselben Zwecke.

Abgeschliffene Glasglocken und andere Gefässe, um die Schwingungen derselben zu erkennen, abgestimmt und mit Zeichen für die hineinzufüllende Wassermenge versehen, um bestimmte Töne damit hervorzurufen.

*Fr. Wilke.*

## *Feuilleton.*

Am 15. März wurde in Paris zum ersten Male Halevy's neueste Oper: Carl VI., Buch von Casimir Delavigne, mit grosser Pracht aufgeführt. Die Stimmen über dies Werk sind getheilt; doch wird die gediegene Haltung der Musik allgemein anerkannt.

In Palermo hat Pacini's neueste Oper: Maria Tudor einen solchen enthusiastischen Beifallssturm erregt, dass die Regierung (wohl in Berücksichtigung der in der Oper vorkommenden politischen Anklänge) das Theater schliessen liess.

In Weimar wurde neu aufgeführt: „Die Flucht,“ komische Oper, nach dem Französischen von H. von Plötz, Musik von K. Stör. Der Beifall war mässig.

Der Freiburger Staatsrath hat für die Abhaltung des diesjährigen schweizerischen Musikfestes einen Beitrag von 1000 Franken bewilligt. — Aufgeführt wird: 1) Siegesmarsch von Ries; 2) Christus am Oelberge, Oratorium von Beethoven; 3) Hymne auf die Nacht von Neukomm; 4) Ave verum von Mozart; 5) Gloria aus der Krönungsmesse von Cherubini.

In dem preussischen Hof- und Staatshandbuche für 1843 werden unter der Rubrik „Königliche Hofmusik“ aufgeführt: Chef, Graf von Redern; Generalmusikdirector und erster Kapellmeister Spontini; Generalmusikdirector und Hofkapellmeister Meyerbeer; Generalmusikdirector für die geistliche Musik und Hofkapellmeister Mendelssohn-Bartholdy; Leiter der Kirchenmusik der Kapelle Major Einbeck; Musikdirectoren Grell und Neithardt. (Die beiden Letzteren sind beauftragt, 40 arme Kinder, die eine gute Stimme haben, unter der Berliner Schuljugend auszuwählen und sie dann für die Kapelle als Hofsänger auszubilden; über 900 Knaben sollen sich schon dazu gemeldet haben.) Bei der Kapelle der Hofmusik stehen als Kammersängerinnen: Fräul. Carl, Fräul. Löwe (Beide abwesend), Fräul. Hähnel, Fräul. Assandri. „Die Mitglieder des Orchesters, welche bei der Kapelle mitzuwirken haben, sind noch nicht bekannt.“ — Unter der Rubrik „Königliche Schauspiele“ steht Spontini nochmals, jedoch mit dem Beisatze: „von seinen Functionen dispensirt.“

In Dresden fanden jüngst zwei Concerte zum Besten der erzgebirgischen Armen Statt, das eine vom Männergesangverein „Orpheus“ veranstaltet, das andere von Mad. Schröder-Devrient. Letzteres (im Saale des Hôtel de Saxe) war besonders glänzend und wurde auch von der königlichen Familie besucht. Im ersteren kamen zur Aufführung: Kyrie und Gloria von Durante, Offertorium von Gossec, der Glaube von Reissiger, der 111. Psalm von Bernhard Klein; ferner in dem weltlichen Theile des Concertes: J. G. Müllers (des Directors vom Orpheus) freies Wort, Stuns' freie Kunst, Eckert's Schifferlied. — Bereits früher gaben in Leipzig zu demselben milden Zwecke die Mitglieder der dasigen Bühne eine grosse musikalische Abendunterhaltung im Theater, welche sehr besucht war.

Im vorigen Jahre war der Gesangverein einer holsteinischen Stadt von dem Prediger bei der Polizeibehörde denuncirt und von dieser in 24 Rthlr. verurtheilt worden, weil Ersterer an einem offenen Grabe in Gegenwart des Predigers ein „unkirchliches“ Lied gesungen hatte. In Folge dieser Veranlassung ist nun eine Verfügung der Regierung zu Gottorf erschienen, wonach bei Leichenbegängnissen andere Feierlichkeiten als die üblichen kirchlichen nur mit Bewilligung des beikommenden Predigers, welchem dieselben im Voraus anzuzeigen sind, gestattet sein sollen; namentlich sollen Gesänge nur dann erlaubt sein, wenn der Prediger sich davon überzeugt hat, dass dieselben nichts Unangemessenes enthalten und wenn er selbst zur Begleitung der Leiche aufgefordert worden ist.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# *Verzeichniss neuerschienener Musikalien*

## und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom* 11. *bis* 17. *April d. J.*

*Bach's, Seb.,* Portrait, lith. v. Wolff. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.

*Beethoven, L. v.,* 7e Sinfonie in A dur f. d. Pfte übertragen v. Fr. Liszt. Wien, Haslinger. 3 Fl. 45 Kr.

*Bellini,* Potp. aus la Straniera f. d. Pfte. No. 29 d. Samml. v. Potp. Neue Ausg. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 20 Ngr.

*Bendl, C.,* Tanz-Spindeln Walzer, Op. 37, f. Viol. u. Pfte, u. Pfte. Wien, Haslinger. à 45 Kr.

— Quadrille d'Union, Op. 38, f. Viol. et Pfte 45 Kr., f. Pfte 30 Kr. Ebend.

*Beriot, C. de,* 8me Air varié p. le Violon av. Pfte. Op. 42. Mainz, Schott. 2 Fl.
*Bertini, H.,* Gr. Duo sur du Stabat de Rossini p. le Pfte à 4 mains. Op. 140. Ebend. 1 Fl. 48 Kr.
*Blatt, F. J.,* Portrait, lith. v. Rödler. Ebend. 4f Kr.
*Donizetti,* Marie die Regimentstochter, einger. .. d. Pfte u. Violine. Ebend. 7 Fl. 12 Kr.
— Marsch daraus f. d. Pfte. Ebend. 8 Kr.
*Dreyschock, A.,* Portrait, lith. v. Rödler. Weiss Pap. 48 Kr. Chin. Pap. 1 Fl. 12 Kr. Ebend.
*Fahrbach, Fr.,* Flora-Walzer f. d. Pfte. Op. 33. Wien, Haslinger. 45 Kr.
— Badner Arena-Walzer, Op. 47, f. Violine u. Pfte u. f. d. Pfte. Ebendaselbst. à 45 Kr.
*Feigerl, F.,* 12 Etudes p. le Pfte. Ebend. 2 Fl.
*Haskel, A.,* Getrübtes Glück. Gedicht f. 1 Alt- od. Basst. m. Pfte. Op. 73. Ebend. 30 Kr.
*Halevy, F.,* Sisca l'Albanaise. Siska die Albaneserin m. Pfte. Mainz, Schott. 27 Kr.
*Hubowsky, P. v.,* Erinnerungen an Sztibács. Walzer f. Pfte. Op. 28. Wien, Haslinger. 45 Kr.
*Hünten, Fr.,* Les petites Espiègles. Quadrille fac. sur des Airs choisis p. le Pfte à 4 mains. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.
*Kalkbrenner, A.,* Caprice et Var. p. le Pfte. Op. 3. Ebend. 1 Fl.
*Kullak, Th.,* Fant. de Conc. sur les motifs de l'Opéra: Freischütz p. le Pfte. Op. 11. Wien, Haslinger. 1 Fl. 30 Kr.
*Lanner, J.,* Favorit-Polka, Op. 201, f. Orch. 2 Fl., f. Viol. u. Pfte u. f. Pfte. Ebend. à 20 Kr.
*Lortzing, A.,* Der Wildschütz oder die Stimme der Natur, kom. Oper in 3 Akten, vollst. Klavierauszug. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 6 Thlr.
— Potpourri daraus für das Pfte. Ebend. 20 Ngr.
*Marschner, H.,* Potpourri aus Falkners Braut f. d. Pfte. Neue Ausgabe. Ebend. 20 Ngr.
*Meyer, G.,* Dresdner Harmonie-Galopp f. d. Pfte. Dresden, Meser. 7½ Ngr.
*Meyer, C.,* Vaterlandsgalopp f. d. Pfte. Dresden, Meser. à 7½ Ngr.
*Meyerbeer, G.,* Gebet des Trappisten nach d. Franz. v. Rellstab f. 1 Singst. m. Pfte. Mainz, Schott. 36 Kr.
*Möser, C.,* Fant. sur l'Ambassadrice p. Vlon av. Orch. 2 Thlr. 10 Sgr., av. Pfte. 1 Thlr. 5 Sgr. Berlin, Paez.
*Mozart,* Potpourri aus Titus f. d. Pfte. Leipzig, Br. u. Härtel. 20 Ngr.
— Potpourri aus Figaro f. d. Pfte. Ebend. 20 Ngr.
— Potpourri aus Cosi fan tutte f. d. Pfte. Ebend. 20 Ngr.
*Nauenburg, G.,* Tägliche Gesangstudien f. alle Stimmen. Ebd. 10 Ngr.
*Osborne, G. A.,* Grande Fant. sur le Duc d'Olonne p. le Pfte. Op. 40. Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.
*Panseron, A.,* Solfège d'Artiste. 124 Leçons sur toutes les clés et à changement de clés av. Piano. geb. Ebend. 18 Fl.
*Ponndorf, A. Q.,* Lebe wohl! Lied f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 1. Jena, Noten-Leihanstalt. 6 Sgr.
*Puget, L.,* L'Ange de la montagne. Der Engel des Gebirges, f. 1 Singst. m. Pfte. Mainz, Schott. 18 Kr.
*Reissiger,* Lieder u. Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 119. No. 7—13 einzeln à 5 Ngr. Dresden, Meser.
— Dergleichen. Op. 139. No. 14. 16. 17. 18. 19. à 5 Ngr. Ebend.
*Schad, J.,* Fant. brill. p. le Pfte. Op. 12. Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.
*Shiwa, J.,* 4me Nocturne p. le Pfte. Op. 10. Wien, Haslinger. 45 Kr.
*Taubert, G.,* Var. de Conc. sur un Air écoss. p. le Pfte. Op. 55. Mainz, Schott. 1 Fl. 21 Kr.
*Till, A. E.,* Der Pensionist. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 29. Wien, Haslinger. 30 Kr.
— Antwort. Ged. v. Zusner f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 30. Ebd. 30 Kr.
*Truhn, H.,* Trinkers Bedenken. Gedicht f. 1 Bassstimme m. Pfte. Op. 54. Berlin, Paez. 10 Sgr.
*Webenau, J. de,* Au bord du Lac. Morceau de Salon p. le Pfte. Op. 26. Wien, Haslinger. 45 Kr.
*Wolff, E.,* Grand Duo brill. sur Guitarrero à 4 mains. Op. 59. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.
— 2 Fant. non difficiles sur le Duc d'Olonne p. le Pfte. Op. 66. No. 1. 2. Ebend. à 54 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch **Breitkopf & Härtel** in Leipzig zu beziehen.

---

# Ankündigungen.



---

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten April. № 17. 1843.

**Inhalt:** Neues und Altes. — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Berlin. Aus Hamburg. — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

## *Neues und Altes.*

Im vorigen Jahre las man in mehreren Zeitschriften: „*Auber* ist Director des Pariser Conservatoriums der Musik geworden, *Meyerbeer* General-Musik-Director des Königs von Preussen (mit 3000 Thlr. Gehalt und sechs Monate jährlichem Urlaub), *Donizetti* Hofkapellmeister des Kaisers von Oesterreich mit 4000 Silbergulden Gehalt.“ Eine Zeitschrift bemerkte dabei: „in diesen wenigen Zeilen liegt viel.“ Diese Nachricht brachte dem Referenten eine alte Nachricht in Erinnerung, die man vielleicht mit Interesse lesen wird. Sie verlangt mehr Zeilen, aber es liegt in ihnen auch nicht wenig.

In der Speierschen Musikalischen Realzeitung 1788, No. 2, steht: „Sinnreiche Art, die Künstler zu belohnen. Eine Anecdote.“ Der unsterbliche *Galuppi* erhielt bald nach seinem Engagement zu Petersburg den höchsten Auftrag, die Oper Didone abbandonata in Musik zu setzen. Dies geschah und im Jahr 1766 wurde sie in der sogenannten Butter- oder Fastnachtswoche zum erstenmal aufgeführt. So gross der Beifall war, womit die Monarchin Galuppi's Arbeit beehrte, eben so gross war auch der Beifall, welchen die Signora *Colonna* als Dido durch den Reiz ihrer Stimme und meistermässigen Ausführung ihrer Rolle von derselben erhielt. Einige Tage nach der zweiten Vorstellung dieser Oper sandte die Monarchin dem Herrn Kapellmeister *Galuppi* eine mit Brillanten besetzte Tabatière und tausend Ducaten, mit dem artigen Compliment: man habe dieses Geschenk im Testament der Dido, als ein Vermächtniss für ihn, gefunden. *Colonna* aber erhielt einen Brillantring im Werth von tausend Rubeln und man liess ihr dabei melden: man habe auf der Brandstätte von Karthago diesen Ring bei dem gewesenen Quartier des entflohenen Aeneas gefunden, und vermuthet, er müsse ihn für seine geliebte Dido bestimmt und zurückgelassen haben.

Ebendaselbst, No. 1, steht: Berlin, vom 8. Februar. Freitags, am 11. des vorigen Monats, wurde die von dem königl. Hofdichter Herrn Filistri verfertigte und von Herrn Kapelldirector *Reichardt* componirte Oper Andromeda mit ausserordentlicher Pracht zum erstenund am 13. zum zweitenmal aufgeführt. Se. Majestät, der König, sind nicht nur bei fünf Proben auf dem Schlosse, sondern auch bei allen Theaterproben gegenwärtig gewesen; am 5. war Generalprobe, und schon den 7. Januar sollte sie aufgeführt werden, das aber wegen Unpässlichkeit der Mad. *Todi* erst Freitags den 11. geschehen konnte; sie dauerte von Abends halb sechs bis halb zehn Uhr, und noch nie hat eine Oper bei dem hiesigen Publicum eine so allgemeine Sensation gemacht, als die erste Vorstellung dieser neuen Oper. Unser Herr Kapelldirector *Reichardt* hat das Ganze in der grossen ächt theatralischen Manier behandelt, durch die sich Ritter *Gluck* verewigt hat, ohne jedoch irgend eine wahre Schönheit des angenehmen, italienischen Gesanges unbenutzt zu lassen. Se. Majestät der König haben demselben Ihren ganzen Beifall auf das Allergnädigste zu erkennen gegeben, und seinen Gehalt durch eine Zulage von 800 Reichsthaler vermehrt.

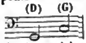
In demselben Blatte, No. 1, steht: Wien, den 12. Februar. Des Erzherzog Franz königl. Hoheit haben den Herrn *Wolfg. Amad. Mozart*, dem wir so viele vortreffliche Compositionen zu danken haben, mit einem Gehalt von 800 Kaisergulden zu Dero Kapellmeister ernannt.

Des Kaisers Majestät haben die beträchtliche Pension des verewigten Ritter *Gluck* unter Herrn Kapellmeister *Mozart* und einige andere verdienstvolle Musiker Wiens zu vertheilen geruht. Desgleichen hat Herr *Salieri*, der uns schon so grosse Meisterstücke geliefert hat, wegen der neuen Oper Axur König von Ormus von des Kaisers Majestät 200 Ducaten Geschenk und einen lebenslänglichen Gehalt von 300 Ducaten erhalten.

Recapitulatio. *Galuppi* erhält für die Oper Didone abbandonata ein Extrageschenk von 1000 Ducaten (4500 Kaisergulden) nebst brillantirter Dose; *Reichardt* erhält auf Veranlassung der Oper Andromeda 800 Thaler (1200 Kaisergulden) Zulage; *Salieri* erhält wegen Axur 200 Ducaten (900 Kaisergulden) Geschenk und 300 Ducaten (1350 Kaisergulden) Gehalt; *Mozart* erhält 1788, also drei Jahre vor seinem Tode, 800 Kaisergulden Gehalt und noch etwas von *Gluck's* Pension.

## Recensionen.

*Alexis Lwoff:* Grand Choeur militair sur des chansons nationales Russes, dedié à Mr. F. Mendelssohn-Bartholdy. Oeuv. 15. Partition. Leipzig, Breitkopf et Härtel. Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.

Der Componist des vorliegenden Werkes, bekanntlich russischer Oberst, hat sich auf seinen Reisen durch Deutschland einen nicht unbedeutenden Ruf als Virtuos auf der Violine und als geistreicher Componist erworben. Hier nun tritt er mit einem, extensiv kleinen, intensiv aber, und speziell seinem interessanten Inhalte nach, nicht unbedeutenden Werke entgegen, das eben sowohl von seiner harmonischen Gewandtheit als von seiner Geschicklichkeit in der Behandlung des Orchesters Zeugniss gibt. — Die vor uns liegende Partitur, deutlich und opulent gestochen, macht schon bei dem Anblick eine wirklich imposante Miene. Das Orchester ist, ausser dem Quartett, zusammengesetzt aus drei Flöten, zwei Oboen, Clarinetten, Fagotten, vier Hörnern, sieben Trompeten verschiedener Stimmung, vier Posaunen, einem Basshorn, Pauken und den gebräuchlichen Militärinstrumenten. (Die Bezeichnung der Instrumente ist nicht eben consequent und richtig ausgefallen; so lesen wir z. B. Tamburo petit, Trombi in H, grand Caise u. s. w. Etwas auffallend bezeichnet der Componist auch die Pauken; er schreibt nämlich vor: Timpani in G. D. 

wo entweder das hohe *G* oder das tiefe *D*, je nachdem die Octave angenommen wird, unpracticabel ist; am richtigsten und deutlichsten wäre gewiss die Bezeichnung )

Ausser den vier Chorstimmen enthält die Partitur auch noch in den zwei untersten Notenzeilen eine ungewöhnliche, aber sehr dankenswerthe Zugabe, nämlich einen zweckmässigen und vollgriffigen Clavierauszug, wodurch nicht allein das Einstudiren erleichtert, sondern auch die Ausführung ohne Orchester möglich wird. Diese Einrichtung, der wir nur sehr selten in Werken ähnlicher Art begegneten, verdient wirklich Anerkennung und Nachahmung.

Das Werk beginnt mit einer Einleitung im Tempo di Marcia; der Componist scheint aber nach der beigefügten Metronombezeichnung: ♩ = 138 eine ziemlich lebhafte Bewegung zu wünschen. Der Dreiklang D dur wird energisch von sämmtlichen Blasinstrumenten ausgesprochen, über welchem sich die Flöten in einer durchschneidenden, schwirrenden Figur erheben. Schon im dritten Tact treten die Blechinstrumente noch besonders in Form einer Intrade hervor, und kündigen das eigentliche militärische Element an. Bei der Wiederholung der Einleitungstacte steigern sich die Trompeten um eine Terz, und nun bereitet das leise eintretende Quartett ein allgemeines Crescendo vor, das sich rasch zum Forte erhebt, bei dessen Erscheinung auch die Haupttonart, G dur (denn der Eintritt in D dur galt nur als Dominante), sich entschieden ausspricht. Es geschieht dies zunächst in einem markirten, kräftigen Marschmotiv, das bald durch den raschen Wechsel der harten und weichen Dreiklänge das Nationale des Werkes andeutet. Die Einleitung dauert, in der Instrumentirung sehr mannichfaltig und günstig gruppirt, ziemlich ausgedehnt fort, wobei namentlich die gut herbeigeführte Wendung nach H dur eine treffliche Wirkung macht. Nach einer im gebundenen Style gehaltenen Stelle, die wohl zugleich eine religiöse Hindeutung bilden soll, hat sich die Modulation wieder nach D dur gewendet, und nun vereint sich das ganze mächtige Orchester, mit stark hervortretenden Blechinstrumenten, um stufenweis absteigend zur Septime zu gelangen, und mit einer Fermate zugleich den Schluss der wirksamen Introduction und den Eintritt des Chores zu verkünden; und er ist höchst eigenthümlich, dieser Eintritt! — Der Componist bezeichnet ihn mit: Maestoso energico  Chant national; die Mischung von E moll und G dur ist aber so innig, dass man kaum würde entscheiden können, welche Tonart die herrschende sei, wenn nicht der zuerst ausgesprochene Accord, und später das oft und bestimmt hingestellte H dur für die erste Tonart entschieden. —

Die Melodie, welche, sehr characteristisch, zuerst vom Alt geführt wird, hat etwas ungemein Anziehendes. Auch da, wo die Soprane dazu treten, und die Melodie sich noch schwunghafter hebt, bleibt durch den bereits hervorgehobenen raschen Wechsel der Tonart und eine gewisse Natürlichkeit und Naivetät der Gesang fortwährend anziehend. Wir sind nicht stark genug im russischen Idiom, um ermessen zu können, ob die Worte und Accente im russischen Originale noch prägnanter und treffender den musikalischen Accenten und Wendungen sich anschmiegen, müssen aber gestehen, dass die deutsche Uebersetzung der Musik sehr analog und passend erscheint. Das Werk feiert den Besuch Friedrich Wilhelm III. in der Czaarenstadt, und muss an Ort und Stelle von erhabener Wirkung gewesen sein, wird aber auch sonst Anerkennung finden. — Die Blechinstrumente treten erst da hinzu, wo durch das Wort: „Soldaten-Chor“ das militärische Element angeregt wird. Die vier Singstimmen bleiben übrigens, rhythmisch immer fest geschlossen, der Melodie in ihrem Fortschreiten treu, was hier für die massenhafte Wirkung, wie namentlich für den Wortverstand, nur zu loben ist. Nur gegen das Ende dieser Abtheilung, wo der Alt wieder die Führung der Melodie übernimmt, trennt sich der Sopran von den übrigen Stimmen, indem er in einem kurzen Cantus firmus sich imponirend über das Ganze erhebt. Die kräftig ausgesprochene Modulation nach H dur am Schlusse lässt uns gleich wahrnehmen, dass der Satz eine andere Wendung erhalten soll, und so ist es auch; denn sobald die Tonart H dur fixirt ist, tritt im Tempo der Einleitung auch das Hauptmotiv derselben wieder hervor. Wie nun früher das Quartett in wachsender und aufsteigender Bewegung nach G dur hinstrebte, so ist nun E moll das Ziel. An das oben erwähnte kräftige Marschmotiv schliesst sich in ähnlicher Weise ein ziemlich ausgeführter Orchestersatz, der aber gegen das Ende eine mildere Wendung nimmt. Indem er auf der Septime von *H* zu endigen scheint, führen ihn Clarinetten und Fagotte recht freundlich auf diese Weise fort:

 Man sollte nun erwarten, dass das

jetzt eintretende Andantino, ¾, sich hauptsächlich in der Tonart C dur bewegen würde, aber dem ist nicht so: der Componist bezeichnet es mit G dur. Zwar beginnt es mit dem Dominantenaccorde der erwarteten Tonart, aber, wie wir es schon gewohnt sind, die Modulation schwankt zwischen diesen beiden Tonarten und E moll unaufhörlich hin und her, und die eigentliche Cadenzirung geht förmlich nach G dur. — Die recht ansprechende Melodie dieses zweiten Nationalgesanges trägt anfänglich, nur leise vom Quartett begleitet, eine Tenorstimme vor, wobei denn auch am Ende der nationale Aufschlag in die Octave nicht fehlt. Darauf wiederholt der volle Chor, mit Unterstützung der Blasinstrumente, das hübsche Motiv, wobei erst recht deutlich die charakteristische Mischung von Dur und Moll hervortritt. Nun wird die (nur aus zwölf Tacten bestehende) einfache Weise von zwei Tenorstimmen ausgeführt, und, mit kleinen Nüancen, allein vom Quartett begleitet und mit einigen veränderten Accenten vom Chor beantwortet, was auch dann geschieht, nachdem mit einigen kleinen Abweichungen, die zum Theil aus der Wortfügung entstanden, drei Männerstimmen das uns nun schon recht vertraut gewordene Motiv nochmals ertönen liessen. Es war dies milde Lied, das ersichtlich und auch den Worten nach, die nur von Liebe sprechen, gar nichts Militärisches an sich trug, wie ein freundlich contrastirender Mittelsatz zu betrachten; doch kaum ist zum letzten Male der Aufschlag in die Octave verhallt, so erinnern in dem kurzen Nachspiel, erst leise, dann gewichtiger hervortretend, Trommeln und Blechinstrumente an das vorherrschende kriegerische Element. Nach einer kräftigen Fermate des ganzen Orchesters auf der ersten Umkehrung des Dreiklanges von D♯, beginnt wieder, wie im Anfange der erste Chor , jedoch bedeutend zusammengedrängt, mit verändertem Text und nüancirter Harmonie. Die Worte erheben sich hier höhern Schwunges zu begeistertem Preise des Vaterlandes, und zu kühnen Drohungen gegen die Feinde des Vaterlandes, was poetisch durch einige sehr starke Metaphern, musikalisch aber durch einige scharf einschneidende Dissonanzen eindringlich genug geschieht.

Nun geht der Satz, in Bewegung und Harmonie gesteigert, in eine massenhaft gestaltete Coda über, die, obgleich nicht eben von grossem Umfange, doch intensiv sehr gewichtig erscheint, und mit grosser Kenntniss der Wirkung geschrieben ist. — Wir hatten erwartet, dass der Componist in dieser Coda uns noch einmal, wenn auch nur vorübergehend, das russische Princip und Idiom würde bemerkbar machen: es schliesst jedoch in einer cosmopolitischen, allgemeinen, aber brillanten und gewiss beifälligen Weise. —

Ein colossales Instrument, dessen anspruchlose Notenzeile die schon an sich grandiosen Seiten der Partitur im Schlusssatze noch mehr füllt, hätten wir beinahe zu bezeichnen vergessen, nämlich die obligaten Kanonen, die in dem Finale mitwirken sollen, deren Eintritte in zwei kleinen Zeilen markirt sind, die sogar, zwei Tacte vor dem Schluss, ein Solo haben, und während des Chores (wahrscheinlich auf zwei entgegengesetzten Seiten gedacht) abwechselnd und vereint ihre gewaltigen Accente erdröhnen lassen, und zwar zuweilen auf Thesis, dann wieder auf Arsis. Wir erinnern uns, dass zur Zeit der Aufführung dieses Werkes in Petersburg die Wirkung dieser rhythmischen Kanonade als ungeheuer bezeichnet wurde, und wir geben dies zu, auch wenn die Abfeuerung nicht immer präcis auf die bezeichneten Tacteinschnitte gefallen sein sollte, was wir ein wenig in Zweifel ziehen müssen, obgleich wir alle Achtung vor dem russischen Gehorsam haben. Zwei grosse Trommeln sind indess leichter zur Präcision zu bringen, und werden wenigstens eine Ahnung von der beabsichtigten Wirkung geben. — Die Durchsicht dieses mit Geist und Geschmack ausgearbeiteten Werkchens hat uns wahre Freude gemacht. Die Schreibart ist, bis auf einige leicht zu hebende Schwächen, sicher und correct, und die Stimmenführung gewandt, was bei dem mehrerwähnten, häufigen und raschen Wechsel der Harmonie nicht eben ganz leicht war. Nur zuweilen zeigen die zweiten Violinen und die Altviolen in der Fortschreitung zu viel Anhänglichkeit und Sympathie für einander, wie z. B. im fünften Tact S. 13, und im ersten Tact S. 14. — Einige Verdoppelungen im Tenor und Bass, wie im Sopran und Tenor sind offenbar absichtlich und wohl auch statthaft. — Der Stich ist bis auf einige Versehen correct und gut in's Auge fallend, und die ganze Ausstattung lobenswerth.

---

Esercizj giornalieri di Canto, basati sull' Esperienza di molti anni di *Domenico Donzelli*, ed affidati per la pubblicazione alla cura di *G. Gentiluomo*, maestro di canto. Vienna, presso P. Mechetti qm. Carlo.

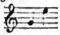
Diese zu täglichem Gebrauch empfohlenen Uebungen von dem ehrenvoll accreditirten Gesangmeister Donzelli, wie der Titel sagt, auf die Erfahrung vieler Jahre gestützt und also bewährt, können wirklich, obgleich sie theilweise schon in andern ähnlichen Gesangbildungswerken nach Form und Wesen enthalten sind, verständig benutzt, von erheblichem Nutzen sein. — Dass wir sie nicht unmittelbar und in ihrer ganzen Ausführung vom Meister Donzelli selbst empfangen, thut ihnen keinen Eintrag. Wahrscheinlich war der ehrenwerthe Sänger der musikalischen Einkleidung für die öffentliche Erscheinung nicht ganz mächtig (wie das oft bei trefflichen Sängern Italiens der Fall sein soll), vielleicht auch zu bequem dazu, und da er in Herrn Gentiluomo, der als tüchtiger Gesanglehrer in Wien fungirt, einen wackern Repräsentanten gefunden hat, so wollen wir die Gabe gern aus seinen Händen empfangen.

Nach einem kurzen Vorwort (italienisch und deutsch, wie überhaupt alle vorkommenden Bezeichnungen) über den Gebrauch dieser Uebungen, das zwar nichts Neues enthält, aber Einiges anregt, was nicht oft genug gesagt werden kann, beginnen die gewöhnlichen Intervallenübungen auf- und abwärts von der diatonischen Tonleiter in C, bis zur Decime; die None fällt weg, was wir nicht billigen können.

Der Autor hat auf den verschiedenen Stimmenumfang Rücksicht genommen, so dass die Grenzen für

Sopran, Alt, Tenor und Bariton zweckmässig bezeichnet sind.

Die Begleitung ist, wie auch das Vorwort verheisst, einfach, und mit Recht, freilich nicht immer ganz correct in der Harmonie. Es möchte übrigens hier die Bemerkung nicht überflüssig sein, dass es uns, um die Sicherheit der Intonation des Schülers zu befestigen, sehr zweckmässig erscheint, wenn der Lehrer, nachdem er die Intervalle Anfangs ganz einfach begleitet hat, diese nun mit veränderter, fremdartiger Harmonie umgibt, und namentlich in der Begleitung die Intervalle vermeidet, die der Schüler singen soll. Referent hat wenigstens aus eigener Erfahrung wahrgenommen, dass diese veränderte, scheinbar erschwerende Begleitung nicht allein die Aufmerksamkeit und das Interesse des Schülers erhöht, sondern auch für die Sicherstellung der Intonation und für die Bildung des musikalischen Gefühls überhaupt, von entschiedenem Einfluss ist.

Bisher liess unser Autor die Töne immer mit der italienischen Bezeichnung angeben (es dürfte jedoch anzurathen sein, die Intervalle zuweilen auch auf blose Vocale, namentlich auf *a* und *e*, der Mundstellung wegen aber auch bisweilen auf die andern Selbstlauter singen zu lassen); von No. 9 — 15 folgen nun freiere Scalenübungen auf den Vocal *a*, wobei schon auf die Bildung und Uebung der Volaten und Mordenten Rücksicht genommen wird. No. 16 hat die Vorbereitung und Formation des Trillers zum Zweck. Bisher war Alles in die Tonart C dur gelegt, und alle Uebungen begannen mit dem  Wir können dies nicht unbedingt gut heissen. Allerdings hat diese gewöhnlich für den Beginn des Unterrichts gewählte Tonart schon durch ihre Einfachheit einen Vorzug; allein Referent hat immer gefunden, dass die ersten Uebungen der Stimme am Bequemsten und Bildsamsten von  zu beginnen sind. Anfänglich kann man, wenn man will, dennoch die Tonart *C* zum Grunde legen. Hat man den Inhalt dieser Sexte hinlänglich gebildet, so erweitert man nach und nach den Raum an beiden Endpuncten, wobei der Leitton *Fis* ungezwungen mit in den Bildungsstoff hereingezogen werden kann, wodurch zugleich zwei Tonarten auf natürliche Weise neben einander gebildet werden können. Jedenfalls ist es am vortheilhaftesten für die Tonbildung, wenn sie von den Mitteltönen ausgeht, abwechselnd und gleichmässig nach beiden Richtungen fortschreitend.

Die dargebotene Uebung des Trillers in No. 16 hat diese Form:



und so fort im Umfange von  auf- und abwärts. Auch hier rathen wir, zuerst nur den oben bezeichneten beschränkten Umfang in Anspruch zu nehmen. — Verschiedene Betonung der beiden Trillertöne, z. B.:

 u. s. w. hat Referent besonders zweckmässig befunden. Einige veränderte Betonungen, wobei aber immer der Accent auf die erste Note fällt, bringt auch No. 17, wo überhaupt eine grosse Anzahl ausgeschriebener, förmlicher Triller in verschiedenen Tonarten, mit Schlüssen nach unten und oben, vorgelegt wird. — In No. 19 sind recht wirksame Uebungen der chromatischen Tonleiter enthalten, wobei es ganz zweckmässig erscheint, dass im Anfange nur der Umfang einer Quinte dazu bestimmt ist. Noch besser ist es, wenn man diese Uebung anfänglich nur auf den Inhalt einer Terz beschränkt. —

Nun folgt als zweiter Abschnitt eine Anzahl Solfeggien, durchgängig in zwei Systemen abgedruckt, nämlich für Sopran oder Tenor, und Alt oder Bariton, so zwar, dass die Begleitung für Beide passt, und eine Stimme gewissermaassen nur eine Punctation der andern ist. Der Herausgeber bevorwortet bescheiden, dass diese Solfeggien durchaus keinen Anspruch auf Kunstwerth und Originalität machen sollen, und nimmt nur das Prädicat: „zweckmässig," für sie in Anspruch; und zweckmässig sind sie in der That, und haben auch das Verdienst des Progressiven, so dass die letzten selbst einen Aufschwung zur Bravour nehmen. Sie tragen sämmtlich den Stempel des Modernen, zeugen von gutem Geschmack, bringen die Passagen und Fiorituren der neuern Gesangesweise in gutem Zusammenhange zur Anschauung und Aneignung, und können also, mit Sorgfalt und Ausdauer studirt, nicht nur für Schüler, sondern selbst für Künstler von bedeutendem Nutzen sein. — Und so sei denn das auch äusserlich gut ausgestattete Werk, das sich noch dazu so anspruchlos einführt, Allen, für die es bestimmt ist, auf's Beste empfohlen. *Al.*

---

*Th. Döhler:* 6 Melodies italiennes pour une voix avec accompagnement de Piano. Op. 44. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Preis 2 Fl. 24 Kr.

Eine Liedersammlung, die mehr durch leichte, fliessende und gefällige Haltung der Singstimme, die wir nur im Anfange des dritten und fünften Liedes vermisst haben, als durch Gediegenheit und makellose Reinheit des Satzes sich auszeichnet. Sogleich im zweiten Liede nimmt die Pianofortepartie einen recht eckigen Anlauf, und in No. 3 bietet sie mehrere recht unleidliche Härten dar, welche bei einiger Aufmerksamkeit leicht zu umgehen gewesen wären; wiewohl wir dieses ganze Lied in der Anlage verfehlt erklären müssen. Gelungen ist dagegen das erste Lied (Die Klage des Geliebten), interessant No. 4 (Um Mitternacht), und originell No. 6 (Der glückliche Gondolier). Dem Italienischen ist zugleich ein deutscher Text untergelegt. Die Ausstattung ist splendid.

---

*Niedermeyer:* Der fünfte Mai (il cinque Maggio), Ode di A. Manzoni (auf Napoleon). Aurora No. 46. Mainz, Antwerpen u. Brüssel, bei B. Schott's Söhnen. Preis 1 Fl. 21 Kr.

— —: Une voix dans l'orage, Stances de Mr. Emile

Deschamps. L'Aurore No. 45. Mayence, Anvers et Bruxelles, chez les fils de B. Schott. Pr. 54 Kr.

Zwei treffliche Arbeiten, welche über hundert andere in dieser sangfertigen Zeit weit, fast unendlich weit emporragen und sich dem Allerbesten und Vorzüglichsten anreihen, das die neueste Zeit hervorgebracht hat. Vorzüglich kräftig und schwungreich ist die Ode auf Napoleon gehalten, die wir, abgesehen von ihrem Inhalte und ihrer den weltstürmenden Eroberer verklärenden Tendenz, tüchtigen Baritonisten auf's Nachdrücklichste empfehlen können. — Der zweite Gesang, in welchem eine Mutter, während eines Ungewitters, die „Jungfrau" um Schutz für ihr bedrohtes Kind anfleht, und zuletzt ihr brünstiges Gebet erhört sieht, wird ebenfalls, bei tüchtigem, ausdrucksvollem Vortrage den tiefsten Eindruck nicht verfehlen. Beiden Gesängen ist von geschickter Hand teutscher Text untergelegt. Wir wünschen angelegentlichst, dem talentvollen Verfasser bald wieder auf ähnlichen Wegen zu begegnen. Die Ausstattung gereicht der Verlagshandlung zur Ehre.

---

*F. Burgmüller:* L'amour au village, paroles de Mr. Riche (l'Aurore No. 42). Mayence etc., chez les fils de B. Schott.

— —: La chatelaine (Das Burgfräulein), paroles de Mr. Riche (l'Aurore No. 41). Ebend. Pr. 27 Kr.

*L. Niedermeyer:* Ne l'espérez pas, Melodie, paroles de Mr. E. Deschamps. Ebend. Pr. 18 Kr.

No. 1 und 2 leicht, anspruchslos und gefällig gehalten in Text und Musik (erster ist von Herrn C. Gollmick in's Deutsche übertragen) werden, wo man nur auf augenblickliche angenehme Unterhaltung ausgeht, Freunde finden; No. 3 von etwas tieferem Gehalte wird sich die erworbenen auf längere Zeit zu bewahren wissen. — Ausstattung geschmackvoll.

---

*L. Löwe:* Mahomeds Gesang von Goethe für eine Tenorstimme, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 85. Berlin, bei Schlesinger. Pr. ⅔ Thlr.

— —: „Mein Herz ich will dich fragen, was ist denn Liebe? Sag." Lied aus Halm's Sohn der Wildniss. Ebend. Pr. ⅓ Thlr.

Beide oben bezeichnete Arbeiten gehören zu den seltneren des geehrten Verfassers, in welchen der Zauber des musikalischen Wohllauts mit characteristischer Eigenthümlichkeit der Erfindung sich paart, ja jener über diese fast die Oberhand behauptet, welches letzte insonderheit von No. 2 gilt. No. 1 rechnet Recensent zu den gefälligsten und ansprechendsten grösseren Gesangwerken Löwe's. Es ruht auf dieser Composition ein eigenthümlicher Reiz üppig schwellender Weichheit und Wärme der Empfindung, und der Tondichter ist in der Farbengebung so wie in Ausführung seines Gemäldes so glücklich gewesen, dass er hier sicher überall, wo Gesang und Begleitung tüchtige Vertreter finden, auf ungetheilten Beifall rechnen kann, der, bei gutem Vortrage, auch dem Liede No. 2 nicht entgehen wird. D. *K. S.*

---

## Nachrichten.

*Berlin*, den 5. April 1843. Auch in dem sehr rauhen März häuften sich die musikalischen Genüsse, von denen Referent leider Krankheit halber manchen entbehren musste. An Concerten war besonders Ueberfluss. Der früher bereits erwähnte junge Pianist *M. A. Russo* gab in gleicher Weise sein drittes Concert bei vermehrter Theilnahme, obgleich wir mit Pianofortespiel übersättigt sind. Der berühmte Harfenvirtuos *Parish-Alvars* gab zwei Concerte und setzt jetzt sein Spiel, im Verein mit den Gebrüdern *Lewy* (Hornist und Pianist), im Königsstädtischen Theater fort. Ueber die ausgezeichneten Leistungen des Herrn *P. Alvars* lässt sich nichts weiter erwähnen, als bereits in diesen Blättern von Dresden aus sehr treffend geurtheilt ist. Auch hier war der Beifall der Musikfreunde enthusiastisch. Vorzüglich gefiel die Fantasie auf das Thema des Liedes des Meermädchens aus *C. M. v. Weber's* Oberon, und die Fantasie auf Motive aus *Rossini's* Moses. — Der belgische Violinist *Steveniers* liess sich nochmals in einer Matinée hören, und die junge Guitarrespielerin *Nina Morra* veranstaltete zwei Soiréen auf Subscription.

Am 22. fand eine Wiederholung des Hoffestes mit der ungemein gerühmten Musik von *Meyerbeer* zu den Aufzügen und lebenden Bildern Statt, wozu diesmal nur etwa 800 (meistens hoffähige) Gäste eingeladen waren. — Die königl. Kapelle führte zum Besten ihres Wittwenfonds in der dritten und vierten Soirée Symphonieen von *J. Haydn* in Es dur, von *Beethoven* in C moll und A dur, von *Mendelssohn* in A moll und die Ouverturen zur „Räuberbraut" von *Ferd. Ries* und zu Euryanthe von *C. M. v. Weber* vorzüglich gelungen aus. — In den beiden Abonnements-Concerten des *Schneider*'schen Gesanginstituts wurde *Haydn's* schöne Messe No. 2, *Mendelssohn's* Psalm 95, und *B. Klein's* Oratorium Jephta befriedigend ausgeführt. — Im königl. Theater gab eine kunstgebildete Dilettantin, Mad. *Burchardt*, zwei Gastrollen von Bedeutung als ersten Versuch. Rosine in *Rossini's* Barbier war für die nicht starke, doch geläufige Sopranstimme der Debütantin geeigneter, als die leidenschaftliche Rolle der Donna Anna im Don Juan, welche Oper in neuerer Zeit in den weiblichen Rollen, bis auf Zerline durch Dem. *Tuczeck*, ziemlich mittelmässig, auch im Ensemble oft unsicher gegeben wird. Hier thäte ein so eifriges Einstudiren Noth, wie solches bei *Gluck's* Armida Statt gefunden hat, welche Oper unter Leitung des Herrn GMD. *Meyerbeer* neu eingeübt und dreimal mit dem grössten Erfolge gegeben ward. Für die Armida fehlt uns freilich eine solche Darstellerin, wie es *Margarethe Schick*, und eine Zauberstimme, wie es *Anna Milder* war; indess leistete Fräul. *Marx* Alles, was nur im Bereich ihrer in der Höhe ziemlich schwachen Stimme lag, und nüancirte besonders die gefühlvollen Stellen ihrer Partie recht ausdrucksvoll. Zum Rinald gehört zwar in Hinsicht des Helden-Characters eine imponirende Persönlichkeit; da indess die hohe Gesangpartie fast immer nur in weicher, gefühlvoller Cantilene sich bewegt, so war solche ganz für den zar-

ten Vortrag des Herrn *Mantius* geeignet, welcher z. B. die Schlummerscene im zweiten Act und das schöne Duett: „Arm in Arm" im fünften Act mit Dem. *Marx* sehr schön sang. Letztere trug ausserdem auch das Beschwörungsduett mit Hidraot, den Herr *Zschiesche*, der unbequem hohen Lage der Bassstimme ungeachtet, sehr kräftig singt, auch die grosse, leidenschaftliche Scene am Schlusse des zweiten Acts, wie den Aufruf des Hasses im dritten Act sehr gelungen vor. Die Furie des Hasses hatte Frau *v. Fassmann* zu wahrem Gewinn für die Wirkung der trefflichen Scene mit Armida übernommen, wobei auch die Chöre wesentlich effectuirten. Die Phenize und Lucinde sang Dem. *Tuczeck* sehr graciös. Dem. *Grünbaum* war die zweite Vertrautenrolle zugetheilt. Selbst die kleinen Partieen des Aront und Artemidor waren durch die Herren *Bötticher* und *Heinrich* bestens besetzt, wie Ubald und der dänische Ritter durch die Herren *Bader* und *Gehrer*. Da nun auch die Ballette (ohne fremdartige Musikeinlagen) geschmackvoll und kunstfertig ausgeführt, die Tempi ganz dem Geiste der erhabenen Tondichtung gemäss von Herrn GMD. *Meyerbeer* aufgefasst wurden, und das Orchester mit der grössten Präcision und feinen Nüancirung des Vortrages in die Intentionen des Dirigenten einging, der mit der unermüdlichsten Genauigkeit die schöne Oper eingeübt und die Proben geleitet hatte, so konnte die allgemeinste Theilnahme nicht fehlen. Nächstdem hat Herr GMD. *Meyerbeer* seine effectvolle Oper: „Die Hugenotten" mit theilweise neuer Besetzung am 31. v. M. mit dem entschiedensten Erfolge wieder zur Aufführung gebracht. Da die Oper seit den Gastrollen der Mad. *Gentiluomo* im Sommer v. J. hatte ruhen müssen, so erregte deren Wiedererscheinen abermals den lebhaftesten Enthusiasmus. Die Rolle der Valentine konnte jetzt nur der Dem. *Marx* zugetheilt werden, welche ihre Fähigkeit dazu bereits als Armida dargelegt hatte. Die musikalisch durchgebildete Künstlerin befriedigte von Seiten des Gesanges (ihrer nicht eben starken Stimme ungeachtet) fast mehr als Mad. *Schröder-Devrient*, welche die starken Affecte doch nur mit Anstrengung ihres Organs in der Höhe durchführen konnte. Dagegen ist indess der mimisch-plastische Theil der Darstellung bei letzterer ächt dramatischen Sängerin bei Weitem ergreifender, wenn auch zuweilen etwas zu forcirt. Dem. *Marx* hält sich stets in den Gränzen des Schönen und ächter Weiblichkeit. Vortrefflich wurde von ihr und Herrn *Zschiesche* als Marcel das grosse Duett im dritten Act (ein wahres Meisterstück dramatischer Characteristik) ausgeführt. Die Krone des ganzen Werks indess bleibt der vierte Act, in welchem Dem. *Marx* und Herr *Mantius* als Raoul excellirten. Nicht minder ergreifend wirkte indess der Schwur und die Schwertweihe, vorzüglich auch durch den kräftig edeln Gesang des Herrn *Bötticher* als St. Bris und Herrn *Fischer* als Nevers. Die zarte Romanze des Raoul zu Anfang der Oper wurde diesmal ungemein wirksam von dem Herrn KM. *Leopold Ganz* auf der siebensaitigen Viole d'amour begleitet. Besonders machten die hohen Flageoletttöne und die vollen Accorde, auf den besponnenen Saiten arpeggirt, eine eigenthümliche Wirkung. Da diese Viola in Quarten gestimmt ist, und am Schluss der Romanze mit sehr wirksam zutretenden Blasinstrumenten die gewöhnliche Bratsche wieder angewandt wird, so ist die Begleitung um so schwieriger. Mit einer Strophe würde diese ächte Troubadourromanze (während welcher die Handlung still steht) übrigens noch mehr gewinnen. Der lyrisch reizende zweite Act gewinnt durch den anmuthigen Gesang der Dem. *Tuczeck* besonderes Interesse. Das Finale wurde mit höchster Wirkung ausgeführt, wie auch das Septett des an Contrasten und scenischen Effecten überreichen dritten Acts. Am 4. d. M. ward die bei überfülltem Hause zu hohen Preisen gegebene, von Herrn GMD. *Meyerbeer* selbst geleitete Oper wiederholt. Dass der Applaus ausserordentlich war, und der berühmte Componist, wie auch die Damen *Marx* und *Tuczeck*, wie die Herren *Mantius* *Zschiesche* durch Hervorruf ausgezeichnet wurden, bedarf kaum der Erwähnung. — Jetzt wird Herr GMD. *Meyerbeer Spohr's* Oper Faust einstudiren, weshalb Dem. *Tuczeck* ihren Urlaub einen Monat später antritt.

Die königl. baier'sche Hofsängerin Dem. *Hezenecker* hat bis jetzt zwei Gastrollen, die Agathe im „Freischütz" und die Gräfin in *Mozart's* Figaro mit Beifall gegeben, ohne jedoch einen besonders lebhaften Eindruck zu bewirken, da ihre Stimme zwar rein, und in den Mitteltönen klangvoll, auch der Vortrag einfach und ausdrucksvoll, jedoch mehr für Lieder, als dramatischen Gesang geeignet ist, da die Stimme in der höheren Lage, im grössern Raum nicht hinreichend ausgibt, auch nicht für Geläufigkeit geübt zu sein scheint. Das Adagio der ersten Arie der Gräfin und das Gebet im „Freischütz" gelang der Dem. *Hezenecker* am besten. Auch das Duett mit Susanne, welche Dem. *Tuczeck* sehr naiv gibt, wurde vorzüglich ausgeführt. Wie köstlich ist doch die feine Komik und Characteristik in dieser, dem Don Juan gleich stehenden Oper! —

*Hector Berlioz* ist hier angekommen und wird uns seine immensen Instrumentalcompositionen mit verstärktem Orchester im königl. Opernhause hören lassen.

Die Singacademie führt am 6. d. *Joh. Seb. Bach's* Passionsmusik nach langer Ruhe wieder auf.

So stehen uns auch im April noch interessante Kunstgenüsse bevor, welche im Mai die Gastrollen der Frau *v. Hasselt-Barth* noch vermehren sollen. — Nachträglich ist noch zu erwähnen, dass Herr *Hirsch* vom Stadttheater zu Breslau sich als tüchtiger Baritonsänger und geübter Schauspieler, in den Rollen des Figaro (von *Rossini*), Dulcamara im „Liebestrank," Tell und Leporello mit Beifall producirt hat.

---

*Hamburg*. Im April. Der bewährte Violinvirtuos Herr *Ernst* gab am 25. Januar sein erstes Concert im Stadttheater und machte im eigentlichen Sinne des Worts Furore, und zwar so, dass er während vierzehn Tage fünf Concerte bei stets gut besetztem Hause geben konnte. Die Meisterleistungen dieses Künstlers sind allgemein bekannt und auch in diesen Blättern so oft nach Verdienst gewürdigt worden, dass ich hier keine lobpreisenden Phrasen weder über seine staunenerregende Bravourtechnik noch über seinen reizenden, weichen, gesangvollen, sanf-

ten, geschmeidigen und eben so energischen, füllreichen und imponirenden Ton wiederholen will. Ausser eignen Compositionen, von denen am Meisten die Fantasie über Themas aus Otello, die Elegie und die Burleske: Carneval de Venise benannt, enthusiasmirten, spielte Herr *Ernst* noch das achte Concert — die Gesangsscene — von *Spohr*, die *Mayseder*'schen Variationen in E dur (die jedesmalige Reprise mit glänzenden Veränderungen ausgeschmückt), die Pregbiera aus Moses sammt Variationen über ein Originalthema von *Paganini*, und *Schubert's* Erlkönig für Violina solo arrangirt. Letztere Piece entsprach nicht den Erwartungen, die durch eine Correspondenznachricht aus Frankfurt in einem hiesigen Blatte rege gemacht wurden. Wenn nun gleich auch die Ausführung dieses, jedenfalls interessanten Tonstücks auf der Violine allein keinen eigentlichen Kunstgenuss gewähren kann, so verdient doch das geistreiche Arrangement und die makellose Ausführung der stupenden Schwierigkeiten — die der Violinspieler am Besten zu würdigen wissen wird, wenn ich bemerke, dass die Pianofortebegleitung bis auf einige durch die veränderte Lage bedingte Abweichungen, ganz getreu beibehalten ist — Bewunderung und Anerkennung. — Herr *Ernst* reiste Mitte Februar wieder nach Hannover zurück, wohin er zu einem Hofconcerte, welches während der Vermählungsfeierlichkeiten daselbst stattfand, eingeladen worden war. Er wurde daselbst später auch zum Hofconcertmeister ernannt, mit der Verpflichtung, jedes Jahr ein oder zwei Monate in Hannover anwesend zu sein. Jetzt ist derselbe nach Kopenhagen gereist und hat hier auf der Durchreise noch schnell, am 31. März, ein Concert zum Besten des Pensionsfonds des hiesigen Orchesters gegeben. Da dasselbe im Theater stattfand, so war es zu gleicher Zeit auch ein Concert zum Besten der Direction, denn nur die Hälfte der Einnahme, der Antheil des Concertgebers nämlich, ist dem Pensionsfond zugeflossen. — In dem vorletzten Concert des Herrn *Ernst* blies Herr *Springer*, Mitglied des Frankfurter Stadtorchesters, selbst componirte Variationen auf dem Bassethorn und zeigte sich als Virtuos eben so tüchtig wie als Componist unbedeutend. — Herr *Grund* gab zwei philharmonische Concerte im Februar und März und führte in diesen, unterstützt von der Singacademie, den Frühling und Sommer aus den Jahreszeiten von *Haydn* und den ersten Theil des Alexanderfestes von *Händel* auf; ausserdem wurden noch die fünfte und siebente Symphonie von *Beethoven* gegeben. Die Concerte waren sehr besucht, und boten, was die Ausführung betrifft, manches Erfreuliche. — Für die armen Gebirgsbewohner in Böhmen, welche von Krankheit und Hungersnoth heimgesucht werden, wurde von mehreren Mitgliedern des Stadttheaters eine glänzende musikalisch-declamatorische Academie im Colosseum am 12. März veranstaltet, welche nach Abzug aller Kosten einen Reinertrag von reichlich 3000 Crt*Mk.* brachte. Die musikalische Leitung hatte Herr Kapellmeister *Krebs* gefälligst übernommen, und es verdient besonders die Ausführung der drei Ouverturen, die zu Olympia, zu Jessonda und zur Belagerung von Corinth, von einem 70 Personen starken Orchester rühmliche Erwähnung, da sie in Hinsicht auf Präcision, Kraft, Energie und geschmackvollen, fein nüancirten Vortrag nichts zu wünschen übrig liess. — Am 22. März gab Herr *Hector Berlioz* ein grosses Vocal- und Instrumentalconcert im Stadttheater, zu welchem Behufe das Orchester noch um die Hälfte verstärkt wurde. Er führte darin seine Harold-Symphonie mit obligater Viola und die Vehmrichter-Ouverture vor, und ausserdem noch zwei Sätze aus einem Requiem, eine Cantate — der Tod des Kaisers, — eine Violinromanze, zwei Lieder mit Orchesterbegleitung und die von ihm instrumentirte Aufforderung zum Tanze von *C. M. v. Weber*. Mit der Ausführung sämmtlicher Piecen war der Componist selbst sehr zufrieden und hat sich sehr lobend über die Tüchtigkeit des hiesigen Orchesters ausgesprochen. Das eigenthümliche Programm hatte ein zahlreiches Publicum herbeigezogen. Alle Musikstücke dieses Concerts fanden zwar lebhaften Beifall, doch war er nicht so nachhaltiger Art, dass ein zweites Concert hätte folgen dürfen. In No. 11 dieser Blätter ist die Musik *Berlioz's* trefflich characterisirt worden und der Standpunct angedeutet, aus welchem man diese Gattung Musik überhaupt zu beurtheilen hat. — Von der Harold-Symphonie will ich nur noch erwähnen, dass der zweite Satz — Zug der Pilger durch das Gebirge, das Abendgebet singend — sehr schöne Stellen enthält, dagegen aber der letzte Satz — Orgie der Räuber in den Abruzzen — kaum mehr Musik zu nennen ist. Die vorgeführten Gesangcompositionen waren jedenfalls der schwächere Theil des Concerts. Herr Concertmeister *Lindenau* führte mit vielem Geschick das erwähnte Violinsolo aus, und es ist zu bedauern, dass dieser tüchtige Geiger so selten als Solospieler sich öffentlich producirt. — Der bekannte Pianofortevirtuos Herr *Theodor Döhler* hat hier zwei Soirées musicales veranstaltet, welche aber nur spärlich besucht waren. Auch in dem *Ernst*'schen Concert für den Orchesterfond wirkte derselbe mit und gab sodann noch zwei Concerte im Stadttheater und zwei im Theater zu Altona. Seine ausgezeichnete, schön geregelte Bravour fand allgemeine Anerkennung. Ausser eigenen Compositionen, bestehend in Fantasieen, Etuden u. s. w., spielte Herr *Döhler* auch noch *Beethoven's* Sonate, Op. 53, und Trio in C moll — letzteres vorzüglich gelungen — und *Mendelssohn's* G moll-Concert. — Herr *Truhn* aus Berlin begleitet jetzt Herrn *Döhler* auf seinen Kunstreisen und sang auch in dessen erster Soirée musicale einige von seinen Compositionen, fand aber so wenig Beifall, dass er nicht wieder als Sänger aufgetreten ist.

Im Theater hat sich, was die Oper anlangt, wenig Bedeutendes ereignet. Mad. *Schodel*, k. k. Hofopernsängerin aus Wien, gastirte hier im Februar. Ihre Leistungen fanden nur getheilten Beifall. Man fand allgemein das Spiel outrirt und die Stimme schon sehr passirt. Wenn diese Ausstellungen nun freilich nicht ohne Grund sind, so ist Mad. *Schodel* dennoch immer eine sehr achtungswerthe und bedeutende Künstlerin und unstreitig jetzt noch den besten Sängerinnen Deutschlands beizuzählen. Sie sang zweimal die Titelrolle in *Donizetti's* Lucrezia Borgia — ihre beste Leistung, — sodann die Donna Anna im Don Juan, die Recha in der Jüdin, und die Valentine in den Hugenotten. — Neue

Opern hat dieses Jahr noch nicht gebracht. Von älteren Werken wurde Moses zum Benefiz des Herrn *Reichel* neu einstudirt. — Linda von Chamounix von *Donizetti* hat sich keinen dauernden Beifall erwerben können. Bei der vierten und fünften Vorstellung war das Haus sehr spärlich besucht und die Aufnahme gänzlich kalt. — Herr *Reichel* hat leider sein hiesiges Engagement aufgegeben, weil er sich eine bedeutende Kürzung seines Gehalts nicht gefallen lassen konnte und wollte. Für die grosse Oper ist der Abgang dieses Künstlers ein bedeutender Verlust und es ist keine Aussicht auf entsprechenden Ersatz vorhanden. Mit der Oper steht es überhaupt augenblicklich hier sehr misslich. Das Repertoir besteht fast nur aus *Donizetti* und *Auber*, weil grössere Werke nicht genügend besetzt werden können. Dabei wird die deutsche Oper ganz und gar vernachlässigt. Mit Ausnahme einiger Opern von *Lortzing*, ist von alle den Werken, welche in den letzten Jahren in Deutschland erschienen sind, auch nicht ein einziges hier zur Aufführung gekommen. Dass die hiesige Oper in Kurzem wieder auf den früheren Standpunct kommen werde, ist bei den jetzigen Verhältnissen kaum zu hoffen, und es wird jetzt schwer halten, dass ein deutscher Operncomponist sich der von der Direction ausgesetzten Tantième jeder zehnten Vorstellung seines Werks zu erfreuen haben werde. — —*r.*

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien

## und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom* 18. *bis* 24. *April d. J.*

*Aiblinger, K.*, Missa Adelgunda f. 2 Sopr., 1 Alt, Orgel, Bass u. Vcelle in Stimmen. Cyclus No. 1. Augsburg, Kollmann. 1 Fl. 21 Kr.

*Bach, S.*, Das wohltemperirte Klavier zu 4 Händen v. Bertini in 2 Abtheilungen. Mainz, Schott. à 9 Fl. 36 Kr.

*Baermann, C.*, Duo p. Clar. et Pfte. Op. 4. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

— Fant. p. Clar. et Pfte. Op. 7. Ebend. 1 Fl. 48 Kr.

— La pet. Mendiante. Die kleine Bettlerin. Scène chantante p. Clar. et Pfte. Op. 14. Ebend. 1 Fl.

— Une nuit étoilée. Sternenhelle Nacht. Morceau de Fant. p. Clar. et Pfte. Op. 17. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

*Barth, W.*, Cantilena fumigatoria. — Rauchlied f. 1 Singst. m. Pfte. 5 Ngr., f. 4 Männerst. 7½ Ngr. Leipzig, Hofmeister.

*Beriot, C. de*, 8me Air varié p. le Vlon av. Orch. Op. 42. Mainz, Schott. 2 Fl. 24 Kr.

*Beyer, F.*, 2 Rond. s. la fille du Régiment p. Pfte. Op. 67. No. 1. 2. Ebendaselbst. à 45 Kr.

— 2 Airs variés sur la fille du Régiment p. Pfte. Op. 68. No. 1. 2. Ebendaselbst. à 45 Kr.

*Chopin, F.*, Allegro vivace p. le Pfte. Op. 51. Lpz., Hofmeister. 20 Ngr.

*Donizetti*, L'Elisire d'amore, Der Liebestrank, im vollst. Klavierauszug, franz. u. deutsch. Berlin, Schlesinger. Subscr.-Pr. 4 Thlr.

— Potp. nach Themen d. Oper: Linda di Chamounix p. le Pfte. (No. 90 d. Samml. v. Potp.) Leipzig, Breitkopf et Härtel. 20 Ngr.

*Hahn, L.*, Variat. üb. ein origin. Theme f. d. Pfte. Op. 3. Leipzig, Hofmeister. 20 Ngr.

*Haumann, Th.*, Fant. brill. s. la Rom. Ma Céline av. Var. p. le Vlon av. Orch. Op. 3. Mainz, Schott. 3 Fl. 12 Kr.

*Isouard, Nicolo*, Potp. nach Themen d. Oper: Joconde f. d. Pfte. (No. 93 d. Samml. v. Potp.) Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

*Kisch, J.*, Romance: Il faut partir de la fille du Régiment transcrite p. le Pfte. Mainz, Schott. 36 Kr.

*Labitzky, J.*, Mephisto-Galopp, Op. 84, f. Orch. Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr. 10 Ngr.

— Londoner Saison-Walzer, Op. 90, f. Orch. 1 Thlr. 20 Ngr., f. d. Pfte zu 4 Händen 22½ Ngr., zu 2 Händen 15 Ngr., im leichtesten Arrang. 10 Ngr., f. d. Flöte 5 Ngr. Ebend.

*Methfessel, A.*, Was tönt durch Wald u. Auen, deutsches Lied f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 5 Ngr.

*Meyerbeer, G.*, Cantique du Trappiste p. Chant et Piano. L'Aurore. No. 52. Mainz, Schott. 36 Kr.

*Mozart, W. A.*, 10 Quat. origin. p. 2 V., A. et Vcelle arr. à 4 mains p. Gleichauf. No. 2. Leipzig, Hofmeister. 25 Ngr.

*Parish-Alvars, E.*, Fant. p. la Harpe s. l'Eroe di Lancastro. Op. 66. Ebend. 20 Ngr.

*Rheinländer*, die, Samml. belieb. Polkas u. s. w. f. Piano. No. 36. Marien-Galopp v. Beyer. Mainz, Schott. 18 Kr.

*Ruckgaber, J.*, 3 Mazures p. le Pfte. Op. 43. Lpz., Hofmeister. 10 Ngr.

*Weber, F. A.*, Grande Fant. s. une mélodie grac. de Mercadante p. le Pfte. Op. 12. Ebend. 20 Ngr.

*Wolff, E.*, Fant. brill. sur Beatrice di Tenda p. le Pfte. Op. 54. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.

*Zur Geschichte der Singacademie in Berlin.* Nebst einer Nachricht üb. d. Fest am 50. Jahrestage ihrer Stiftung u. einem alphab. Verzeichniss aller Personen, die ihr als Mitglieder angehört haben. Berlin, Trautwein u. Comp. 20 Sgr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.



Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Mai. № 18. 1843.



## *Winken uns auch allenthalben schon des Gesanges goldne Früchte?*

Das Interesse, wie für Musik überhaupt, so insbesondere am Gesange ist unleugbar seit früher in unserer Zeit weit allgemeiner und verbreiteter. Das Herz eines Jünglings oder Mädchens belebt, erfröhlicht und erhebt sich freudig bei den Zaubertönen des Gesanges und geräth in Entzücken und Wonne, wenn ein Segensstrom holder und lieblicher Töne sich in sein Innerstes ergiesst. Der Aermsten unter Allen, ohne oder doch mit wenig Sinn für Gesang dürften gewiss nur Wenige sein. Jetzt gilt Gesangtalent und Uebung mit Recht als Kennzeichen fortschreitender Bildung. Gesang ist auch nicht mehr allein ein Vorzug der Reichen, Begüterten oder gewisser Stände und Verbindungen, sondern der allbelebende Hauch desselben ist durch alle Räume und Verhältnisse des Lebens von der Höhe des Palastes herab bis zur niedern Hütte gedrungen. Gesang ist eine allgemeine Angelegenheit in der Gegenwart. Darum haben seit Jahren, namentlich im Preussischen, wie in andern Staaten, hohe Staatsbehörden, als sie erkannten, dass der Gesang ein wesentlicher Theil der allgemeinen menschlichen Bildung sei, denselben anzuregen, dafür zu gewinnen und zu begeistern nicht unterlassen, auch Anordnungen zur Einführung desselben in die Volksschulen auf vielfache Weise getroffen. Auch lässt sich wohl nicht leugnen, dass mit jener wohlgemeinten und wohlthätig in's Leben getretenen Absicht gewiss ein grosser Schritt nach dem schönen Ziele gemacht worden, obgleich letztes noch lange nicht erreicht sei. Lust und Liebe am Gesange ist ferner jetzt in alle Verhältnisse des bürgerlichen und öffentlichen Lebens getreten und darf sich ohne Furcht vor Tadel allenthalben offenbaren und geltend machen. Und wenn gleich der Schmelz und die Schmeichelei einer menschlichen Stimme zur Ausartung des Gefühls, und zur Koketterie verleiten kann, so bleibt dagegen der einfache, erhebende und würdevolle Gesang in unangetaster Preiswürdigkeit. Und wie? ist es nicht für den Freund einer fortschreitenden Bildung eine so denkwürdige Erscheinung als angenehme Wahrnehmung: „dass gerade in unserer Zeit und fast an allen Orten der Gewalt und Schönheit des Gesanges mit Innigkeit und ganzer Seele gehuldigt wird; dass man sich bestrebt, in den grössten wie in den kleinsten Städten Gesangvereine zu begründen und zu bilden, Feste dazu zu veranstalten, keine Mühe und Aufopferung zur Erweckung und Belebung des Sinnes für melodisch harmonische Schönheit des Gesanges zu scheuen?" Man denke nur, wie z. B. Leipzig allein jährlich an verschiedenen Gesangproductionen, wir möchten sagen fast überreich ist, und wie es sich der Gegenwart der ausgezeichnetesten Sänger und Sängerinnen zu erfreuen hat; anderer Orte nicht zu gedenken. Dass aber Dieses einen heilsamen Einfluss auf so viele Freunde und Zuhörer des Gesanges herbeiführen, eine bessere Erkenntniss des Schönen und des Geschmacks ihnen verleihen müsse, ist wohl nicht zu leugnen. An Stoff für den Gesang fehlt es uns übrigens so wenig, dass wir uns der überflutenden Menge von Liedern und vielartigen Gesängen fast nicht mehr bewusst werden und bleiben können. Nach solchen Vorausgängen, Leistungen und Bestrebungen im Gesange, namentlich in den Städten, sollte man meinen, dieser Zeitgeist hätte nicht in deren Mauern bleiben können, sondern sich auf die Gefilde des Landlebens, in die Dörfer verbreiten müssen. Das ist von einer Seite auch allerdings der Fall. Aber man kennt hier immer noch den bessern Gesang mehr dem Namen, als dem Wesen nach; mehr als einen angenehmen Fremdling, denn als vieljährigen vertrauten Freund. Dem Gesange in unsern Landkirchen fehlen bis jetzt im Allgemeinen noch zwei Hauptstücke: *Verklärung* und *Schönheit*. Wie könnte man sonst bei den Choralgesängen einer Gemeinde das frohe Aufjauchzen, bald wieder die stille Wehmuth vermissen, wo sich statt dessen nur ein lahmer und matter Gesang wahrnehmen lässt. Der Gesang in unsern Volksschulen auf dem Lande und in den Städten sollte mehr, als bisher, seiner Absicht entsprechen, und im eigentlichsten Sinne, mehr *schöner*, als blos regelmässiger Gesang sein. Dieser Punct, glauben wir, würde allen Schulbehörden zur besondern Beachtung und Anordnung zu empfehlen sein. Einsender hat den Gesang in vielen Volks- auch Bürgerschulen gehört und beobachtet. Aber er kann nicht sagen, dass derselbe stets, wenige Fälle ausgenommen, einen wohlthätigen und rührenden Eindruck auf sein Gemüth gemacht hätte. Fast durchgängig vermisste das feine Ohr die nothwendige Gleichheit und Uebereinstimmung, Anmuth und Wohllaut der Stimmen; auch liess sich sogar hier und da Uebelklang, Unsicherheit, Härte

oder Rauheit der zu jugendlichen Stimmen wahrnehmen. Wie aber kann das Ziel der jugendlichen Bildungen, ein *schöner* Gesang — in den Volksschulen einheimisch gemacht werden? Wir glauben vorläufig, wenn der Lehrer selbst eine wohltönende, sanfte und anmuthige Stimme in Gegenwart seiner Schüler hören lässt. Ferner, wenn er im Unterrichte der schönen und anmuthigen Stimme eines Kindes seine vollste Aufmerksamkeit widmet und sie hervorhebt; dagegen die weniger wohlklingenden, rauhen Stimmen eine Zeit lang dem Stillschweigen überlässt, lieber mit einigen gut als mit mehreren schlecht singt. Auch erfordert der Gesang, dass dabei nicht mit gleicher Stärke, sondern abwechselnd d. i. am rechten Orte schwächer oder stärker gesungen werde. Wir möchten noch die Art und Weise des Gesanges, wie wir sie vor mehreren Jahren in Neu-Diedendorf bei Gotha hörten, in unsern Dorfkirchen und Volksschulen eingeführt wünschen. Dem sogenannten *Herunterziehen*, einem häufigen aber übelständigen Fehler im Gesange, sollte der Lehrer gleich anfänglich mit Kraft entgegenarbeiten, und wiederholt darauf hinweisen. Der Arbeit ist viel, aber sie würde sich auf das Schönste belohnen. Dr. *R.*

---

## Recensionen.

### *Neue Claviermusik.*

*Ed. Wolff:* Six Melodies caractéristiques pour Piano. Op. 60. No. 1. La Sentimentale. 2) La Rêveuse. 3) La Gracieuse. 4) La Coquette. 5) La Désespérée. 6) La Voyageuse. Mayence, chez les fils de B. Schott.

Diese in einer Prachtausgabe erschienenen, zu einem Album vereinigten kleinen Claviercompositionen erfüllen, was ihr Titel verspricht. Dabei sind sie sämmtlich recht schön und nicht schwierig. Zu No. 1 hätte wohl eher ein männliches Portrait gepasst; uns wenigstens kommt es fremd vor, dass die Dame ihre Sentimentalität in tiefen Bassregionen ausspricht. No. 2 ist sehr schön, hat aber zu viel aus Chopin's Goldadern, was wir nur beiläufig bemerken. In No. 3 haben wir im letzten Viertel, Tact 1, 3, 5 und 7, Seite 3, eine kleine Rüge zu machen, so wie wir Seite 4, Tact 2 und 4, wohl neu und schön, aber doch sonderbar finden. No. 4 La Coquette ist in der Melodie etwas gewöhnlich. Wir empfehlen diese mit schönen Lithographieen geschmückte Sammlung angelegentlich. Ein fein nüancirter Vortrag ist dabei erforderlich.

---

*J. B. Cramer:* Seize nouvelles Etudes pour le Piano préparatoires à celle des quatre premiers livres, soigneusement doigtées. Op. 95. Ebd. Pr. 2 Fl. 42 Kr.

Diese 16 neuen Etuden sollen den Schüler auf des Meisters 84 grössere Etuden vorbereiten. J. B. Cramer ist hauptsächlich durch seine Etuden berühmt worden und sein Werk hat recht eigentlich Epoche in der Geschichte des Clavierspiels gemacht. Sind auch seit dieser Zeit unzählige Nachahmer aufgestanden, so haben wir doch keine Sammlung wieder erhalten, die in dem Grade schön, abwechselnd und reich in der Harmonie wäre, wie die von Cramer. — Mit Dank nehmen wir daher jetzt auch diese Gabe entgegen, wenn wir gleich gestehen müssen, dass der Kunst dadurch kein grosser Dienst geleistet werde; die Zeit behauptet ihre Rechte und übt ihren Einfluss auf unsern Geschmack; es fehlt dieser leichtern Sammlung die Jugendfrische und der Reiz, sowohl der Harmonie als der Melodie. Dass sie aber instructiv und den Clavierspielern als Vorschule zu den grössern Etuden von Cramer angelegentlichst zu empfehlen sei, dürfen wir dennoch behaupten.

Nur wenig bedeutender dürften die von demselben Meister ebendaselbst erschienenen:

24 Préludes d'utilité générale et surtout à l'usage des jeunes elèves. Op. 96. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

sein; die Besitzer der grossen Cramer'schen Etüden mögen nicht versäumen, ihr Werk durch Anschaffung dieser vorbereitenden Schulen zu completiren.

---

*Ch. Voss:* Reminiscences de G. Tell. Fantaisie et Variations de bravoure pour le Piano. Op. 39. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr.

Diese in neuester Liszt-Thalberg'scher Manier geschriebenen Variationen gehören zu den vorzüglichsten neuern Salonstücken, sie sind frisch, sehr galant, höchst effectvoll, dabei doch nicht übermässig schwer und dürften sehr gesucht werden, was sie vollkommen verdienen. Schade, dass Referent am Uebergange, Tact 3, Seite 5, ein kleines Aergerniss nehmen muss. Die Ausgabe ist vortrefflich, und die Verlagshandlung geizt keineswegs mit den Noten, wie wir dies jetzt von so vielen Handlungen leider nicht rühmen können, die durch gar zu weiten Stich die Musikalien sehr vertheuern.

---

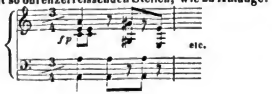
*Ch. Lassekk* et *F. Kummer:* Valse précédée d'une Introduction et suivie d'une Fantaisie pour le Pianoforte avec accomp. de Violoncelle ou Violon. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

Die Amateurs erhalten hier ein Heft Walzer à la Strauss mit Einleitung und brillanter Coda, nur mit dem Unterschiede, dass sich hier zwei Instrumente in die angenehme Unterhaltung theilen. Dadurch werden sie viele Liebhaber finden und verdienen es. Sie sind pikant, geschmackvoll und nicht schwer auszuführen.

---

*St. Heller:* Grand Caprice pour le Piano. Vienne, chez Mechetti qm. Carlo. Pr. 2 Fl. CM.

Referent muss in dieser Caprice sehr viele Schönheiten anerkennen. Das Ganze ist ungemein kühn, vieles Edle ist wohlthuend, aber bei alle dem kann er sich nimmer mit so ohrenzerreissenden Stellen, wie zu Anfange:



befreunden, die, Seite 4, und später, gesteigert noch mehr webe thun. Warum neu sein wollen auf Kosten des Wohlklanges? Fertigen Spielern wird diese Caprice willkommen sein. Referent bewundert das schöne Talent des geschätzten Componisten, der bei der ungemeinen Länge in diesem Stücke eine achtunggebietende Consequenz und ein Festhalten am Character darlegt. Die vielen gesangreichen Mittelstellen sind ungemein ansprechend.

---

*L. Levasseur:* 42 Etudes progressifs pour le Piano à la Cramer, Kalkbrenner, Bertini, Hummel etc. pour faire suite à la Methode de Piano. Op. 60. Liv. 1. 2. Bonn, chez N. Simroek. à 3 Fr. 50 Cnt.

Diese Etuden sind sehr practisch und durchaus nützlich. Finden wir auch nichts darin, was nicht schon bekannt und dagewesen wäre, und sind auch manche Etuden (wie die à la Cramer) manchmal zu sclavisch nachgebildet, wie z. B. No. 29 und 34, so füllen sie durch ihre Leichtigkeit und Fasslichkeit in der Schulreiterei eine Lücke aus; Clavierlehrer, die oft die an Fähigkeiten ungleichsten Talente auszubilden haben, werden diese Etuden gern den grössern bekannten Cramer'schen voraussnehmen. Wie unter 35 der bekannte Beethoven hineinkommt, wissen wir nicht; dies Stück ist weniger eine Etude zu nennen.

---

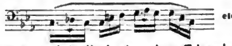
*Ignaz Lachner:* Grosse Sonate für das Pianoforte. Op. 20. Stuttgart, Musik- und Kunsthandlung Zum Haydn. Preis 1 Thlr.

Die Sonate ist von dem Bruder des königl. baier. Hofkapellmeisters Franz Lachner componirt. Auch Ignaz ist uns durch tüchtige grössere Werke, die von Stuttgart und Mannheim aus sehr gerühmt wurden, bereits ehrenvoll bekannt. Dass wir in dieser Sonate eine tüchtige Arbeit, Rundung, Beherrschung der Formen und überall eine sichere Hand finden würden, wussten wir. Aber das darf uns nicht genügen; wir wollen den Componisten in eigenen Gedanken, eigenthümlichen Zügen kennen lernen, und diese vermissen wir gänzlich. Im ganzen ersten Satze, der durchaus noch der werthvollste ist, herrscht Beethoven (und auch Mozart ein wenig nebenbei) zu entschieden in Form, Gedanken und Figurenwesen, so dass man Alles schon gehört zu haben meint; während wir im letzten (die beiden Mittelsätze sind unstreitig schwächer) lebhaft an Onslow's Finales erinnert werden. Nähere Andeutungen werden nicht nöthig sein. Hat Herr Ignaz Lachner beweisen wollen, dass er sehr wohl im Stande sei, eine Sonate aus der Mozart-Beethoven'schen Zeit nachzuahmen, so hat er sein Ziel erreicht. Dass die Sonate wirksam ist und dankbar zu spielen, müssen wir rühmend anerkennen, und so wird sie Allen, die mit der neuern voll- und weitgriffigen Claviermusik nicht Schritt halten können oder wollen, Vergnügen gewähren; Diesen sei sie vorzugsweise empfohlen.

---

*Jul. Benedict:* Caprice pour le Piano-Forte. Op. 33. Mainz, bei Schott. Pr. 1 Fl. 21 Kr.

Das Capriccio besteht aus beiläufig 35 Tacten Präludium zu einem Andante, Es dur, 3/4, wo in den ersten 16 Tacten die linke Hand allein beschäftigt ist, welches uns (mit Ausnahme des Präludiums) recht sehr gefällt, und worin Seite 7 eine Bassfigur:




aufgenommen wird, die in dem darauffolgenden zweimal variirten Andantino (La ci darem la mano von Mozart) zur zweiten Variation




angewendet, den Uebergang zu einem Allegro non troppo, 6/8, bildet, als Hauptfigur uns etwas trivial erscheint, und auf den beiden letzten Seiten durch eine brillante Passage abgelöst den Schluss Più presto hergibt. Das Mozart'sche Thema ist aber mit der zweiten Variation bereits verschwunden, und der Componist scheint uns seine Arbeit an einer Nebenfigur verschwendet zu haben, die uns nicht pikant und interessant ist. Wir können uns aber irren, und sprechen nur unsere Meinung aus. Etwas Neues, nicht aber Geschmackvolles gibt uns Herr Benedict vom 14. Tact an in der Einleitung. Man prüfe selbst:




Diese Musik, *crescendo* bis zum *ff* gesteigert, dauert 10 Tacte lang. Wie bedauerlich, unter so manchem Guten solche Auswüchse zu finden! 16

---

## Nachrichten.

### Herbstopern 1842 in Italien u. s. w. *)

#### Königreich Beider Sizilien.

*Palermo* (Teatro Carolino). Eine Seltenheit. Die Stagione autunnale wurde Anfangs October mit einer Ros-

*) Durch Berichte von näherem Interesse war die Aufnahme der italienischen Nachrichten vergangener Herbst-Stagione bis

sini'schen Oper, und zwar mit dem Otello eröffnet. Die Ursache davon war, weil die Ranieri-Marini vorigen Sommer in der Rolle der Desdemona auf S. Carlo glänzte. Auch hier wurde ihr in derselben Rolle die schmeichelhafteste Aufnahme zu Theil. Der längst fertige Tenor Berardo Winter machte die Titelrolle nach Kräften. Bariton Benciolini gab den Jago ziemlich gut. Die neue Oper *Metilde di Monforte*, vom hier gebürtigen neuen Maestro *Paolo Fodale*, von der gar wenig Löbliches zu erzählen ist, erhielt theilweis starke Aufmunterung. Die Merli-Clerici machte die Metilde, die Orlandi den Normanno, Winter den Arrigo und Ambrosini den Ormondo. Eine weit bessere Aufnahme fand am 3. November Ricci's Chi dura vince, worin die Clerici besonders glänzte, aber auch T. Mercuriali und die Bassisten Benciolini und Insom das Ihrige zum guten Erfolg der Oper beitrugen. Besonders erfreut wurden die Ohren mit einer eingelegten, vorigen Sommer von Donizetti eigens für die Tadolini geschriebenen zuckersüssen Cabalette. Am 16. November wiederholte man Mercadante's Vestale, worin die Marini die Emilia, die Altistin Orlandi die Giulia, Winter den Decio und Superchi den Publio machte. Letzteren ausgenommen, der das Largo in seiner Arie des dritten Acts besonders gut vortrug, machten Musik und Sänger diesmal nicht die erwünschte Wirkung. Gegen Ende der Stagione fand noch die neue Oper des Herrn *Raimondi*, *Francesco Donato*, eine laue Aufnahme. Raimondi, Lehrer der Composition am hiesigen Conservatorium, vielleicht der erste jetzt lebende italienische Contrapunctist, ist ein Ultra der alten guten italienischen Schule, der er mit Leib und Seele huldigt, weshalb er bei den heutigen musikalischen Ohren kaum Eingang findet. Es ist auch schwer zu begreifen, wie es ihm einfallen konnte, sich in besagtes altes Opernbuch von Romani zu verlieben, das auch in Oberitalien vor mehreren Jahren nicht anzog.

Der oben benannte Bassist *Paolo Ambrosini* starb hier leider den 5. November, 31 Jahre alt.

*Neapel.* Auf beiden königlichen Theatern S. Carlo und Fondo wurden von den ältern Opere serie am Meisten gegeben: die Norma, die Maria Padilla und Adolfo di Warbel (eigentlich der von Pacini vorigen Karneval für die Venezianer Fenice geschriebene Duca d'Alba, welcher bekanntlich kein Glück machte); von den älteren Opere buffe: Elisir d'amore, Sordello und Scaramuccia. In den drei ersten sang die Löwe und zwar in der Norma und Maria Padilla (letztere vorigen Winter für sie von Donizetti zu Mailand componirt) mit viel mehr Glück als im Duca d'Alba. Ihre Aufnahme hier war ziemlich jener von Mailand gleich, es war kein crescit eundo. Im Elisir und Scaramuccia war die Tadolini die Heldin. Nach diesen beiden Prime Donne hielt sich die Gruitz auf ihrer gewöhnlichen Höhe, Bassist Coletti war stets der Liebling des Publicums, Tenor Basadonna stets Professor mit abgenutzter Stimme, Tenor Fraschini und Bassist Arati genügend.

Die neue Oper *Lara* vom Maestro *Lillo*, ein armseliges Product, machte bei allem Hervorrufen der Freunde Fiasco; weder die Tadolini noch Basadonna (Titelrolle) konnten glänzen, Coletti allein kämpfte sich wacker durch. Am 10. December ging *Pacini's* neue Oper: *La Fidanzata Corsa* mit vielem Beifall in die Scene. Sie findet auf der Insel Corsica im 15. Jahrhundert Statt. Hauptpersonen waren: Alberto Doria, Intendant der Genueser Republik = Basadonna, Piero Zampardi = Coletti, Ettore = Fraschini, Rosa = Tadolini, Guido Tabianchi = Arati. Coletti war abermals die Krone des Ganzen; die Tadolini wird die Rosa in der Folge vielleicht etwas besser machen; Basadonna ut supra; die übrigen Virtuosi thaten ihr Mögliches. Herr Pacini, der mit seiner Saffo aus der Vergessenheit sich wieder hoch emporschwang, besitzt dermalen seine ehemalige melodische Originalität freilich nicht mehr; dafür schreibt er auch jetzt viel solider, und eine weit gediegenere Musik als in den letzten Jahrzehnten.

Nebst ungefähr zwei Dutzend älterer Opern, darunter am Meisten Pacini's Ultimi giorni di Pompei (mit der Vilmot, Tenor Ramoni und Bassisten Lodi), Uomo del mistero (ebenfalls von Pacini) und die Sonnambula, gab das Teatro Nuovo auch mehrmalen die neue Oper *La Scomessa*, vom Maestro *Graviglia* (*Graviller*, einem Franzosen, der hier die Composition studirt). In der ersten Vorstellung wankte die Aufnahme. Die junge Prima Donna De Rosa und ganz besonders der Buffo Casaciello und Fioravanti befriedigten die Zuhörer, und die für dies Theater leidliche Musik hielt sich aufrecht. Dass übrigens mitunter, wie gewöhnlich, auf dieser Bühne förmliche musikalische Academien anstatt Opern gegeben wurden, versteht sich ohnehin.

## Kirchenstaat.

*Rom* (Teatro Valle). Hauptsänger: die Prime Donne Matthey und Schieroni, zuletzt noch die Erminia Carmini — die Altistin Colomberti, die Comprimaria Cresci, Tenor Musich und Bassist Varese. Vom 27. August bis 26. November wurden in Allem sechs Opern und 61 Vorstellungen gegeben; hiervon Caterina di Cleves 8 Mal, Linda di Chamounix 9, Corrado d'Altamura 10, Giuramento 11, Vestale 22! und Capuleti ein einziges Mal.

Caterina di Cleves, vom Maestro Savj, machte der Musik wegen einen halben Fiasco; die wirkenden Sänger: die Matthey, Musich und Varese sind ohne Weiteres lobenswerth. Ricci's (Fed.) Corrado d'Altamura, mit der Schieroni, Colomberti, Musich und Varese hatte dasselbe Schicksal. Die Musik hat Einiges von Theatraleffect und viel Langweiliges. Die hier neue Schieroni ist freilich auf der Neige, hat aber manche Vorzüge, mit denen sie durchzukommen weiss. Die Colomberti ist weder in Betreff der Stimme noch im Gesange ausgezeichnet, überhaupt Anfängerin. Die beiden Männer ragten also ohne Weiteres über die weiblichen Sänger hervor. Ganz anders ging es hierauf der Vestale von Mercadante mit denselben Sängern; sie fand mit aller Gesangsarmuth eine gute Aufnahme, und hatte die meisten Vorstellungen in der Stagione aufzuweisen. Auch

---

jetzt verhindert worden. Wir bringen sie nach, um in der langjährigen Folge der in diesen Blättern niedergelegten Specialgeschichte der italienischen Oper keine Lücke entstehen zu lassen. Der Bericht über die diesjährige Frühlings-Stagione wird sich ihnen anschliessen. *D. R.*

der Giuramento, vom selben Maestro, worin die gewiss brave Matthey nebst der Cresci wirkten, machte Glück. Donizetti's Linda di Chamounix fand auch hier, wenigstens Anfangs, eine laue Aufnahme (in Turin machte sie Fiasco). Mit Hinweglassung einiger Stücke wurde die Schieroni und Varese am Meisten applaudirt; nach ihnen die Herren Musich und Scheggi, welcher den Marchese machte. Bellini's Capuleti e Montecchi, in welchen die Schieroni den Romeo und die obbenannte Carmini mit hübscher Sopranstimme die Giulietta machte, verunglückten am 21. November gänzlich, wie es schien der Schieroni wegen. Am 26. gab man endlich eine Art Potpourri aus der Vestale, Linda, dem Giuramento und den Capuleti.

*Rossini's* Stabat mater wurde mehrmalen im Palast des österreichischen Gesandten und von der hiesigen Accademia di S. Cecilia aufgeführt. Letztere liess am Namenstage der Heiligen (22. November) das Finale aus *Pacini's* Saffo hören.

Die *Schieroni* wurde bereits auf nächsten Herbst für's Teatro Valle engagirt.

*Osimo*. Eine für diese Stadt leidliche Gesellschaft, die beiden Prime Donne Dotti und Balelli, Tenor Gentili, der erfahrene Bassist Boticelli und Buffo Placci gaben hier mit ziemlichem Beifalle Donizetti's Belisario und Rossini's Barbiere.

*Lugo*. Nach überstandener Ueberschwemmung der hiesigen Stadt gab man die vorigen Karneval vom Maestro Malipiero zu Rovigo componirte Oper Giovanna I. di Napoli, in welcher kaum einige Stücke anzogen.

*Jesi*. Die Albini und Tenor Biacchi, zwei längst bekannte Namen, nebst der Zacconi-Brutti und Herrn Salandri machten sich grosse Ehre in Donizetti's Roberto d'Evreux, ganz besonders Herr Biacchi in der Titelrolle. In der beinahe ausgestorbenen Norma war Herr Biacchi abermals der Träger des Ganzen; die Albini konnte mit der ihrem Mezzosopran wenig anpassenden Titelrolle wenig glänzen. Dafür übernahm sie darauf in Rossini's Stabat mater die Altpartie und trug zum Gelingen des Ganzen viel bei.

*Ferrara*. Im eröffneten neuen Theater Montecatino erfreute sich Ricci's Chi dura vince der besten Aufnahme mit mittelmässigen Sängern (Prima Donna Constantini, Tenor Comassi, Buffo Merigo — von Neapel kommend — und Bassist Tognetti). Die zum drittenmal hier gegebene Lucia di Lammermoor gefiel sogar diesmal am Besten.

*Forli*. Dieselben Sänger und Opern wie in *Ferrara*.

*Bologna*. Hauptsänger: die Hallez, Alboni und Berti, Tenor Roppa und Bassist Balzar (im Ballette die berühmte Taglioni). Pacini's Saffo begann die Stagione. Bis zum Finale des zweiten Acts erregte die Musik wenig Behagen, von da bis zu Ende der Oper erregte sie Gefallen. Die Hallez (Titelrolle) war als Sängerin leidlich, etwas minder als Actrice. Die zum erstenmal die Bühne betretende Altistin Marietta Alboni, Zögling des hiesigen Liceo Musicale, fand ihrer hübschen Stimme wegen Anerkennung und starke Aufmunterung, Roppa hingegen verdienterweise den meisten Beifall. Balzar war etwas unpässlich. Die Oper schien in der Folge mehr anzuziehen. *La Sibilla*, neu, ächt moderne, lärmende, sehr magere Oper, vom Maestro *Torrigiani*, machte Fiasco. Donizetti's Lucrezia Borgia belebte wieder das Theater; die Hallez und Roppa wurden stark applaudirt. Sowohl im glänzenden Benefiz der Hallez als in der letzten Vorstellung, am 26. November, gab man benannte Lucrezia, hierauf spielte man die Ouverture von Wilhelm Tell, und zuletzt den dritten Act von Mercadante's Giuramento. Alles fand rauschenden Applaus.

## Insel Sardinien.

*Cagliari*. Fünf unbedeutende Sänger: die Prima Donna Bertuzzi-Ronconi, die Altistin Tassini, Tenor Mugnai, die Bassisten Righini und Fiorio hatten die Kühnheit, Mercadante's Vestale auf dem Theater dieser Hauptstadt zu geben, und fanden wenig Beifall dafür. In Herrn Perelli's Contrabandiere lächelte sie Fortuna weit mehr an; Buffo Rivarola machte die Titelrolle ziemlich gut. Die unpässliche Bertuzzi wurde durch die Gamarra ersetzt. Ricci's Chi dura vince gefiel noch mehr; Rivarola wandte darin all' seine Kraft an. Donizetti's Regina di Golconda passirte ebenfalls glücklich die Breter. Im November erhielt die Gesellschaft einen Zuwachs in der Librandi, die in der Vestale debütirte und ein Tolerator erhielt. Im Giuramento war sie nicht viel glücklicher.

*Sassari*. Theilweis applaudirt wurde Donizetti's Gemma di Vergy. Die Sonderegger (Titelrolle) übertrieb Manches. Tenor Ferrari (Gaetano) gab den Tamas mit vieler Energie. Buffo Grandi machte den Guido und schrie noch mehr als der Tenor, Bassist Avignone war in der Rolle des Grafen ungefähr leidlich. In den beiden nachher gegebenen Opere buffe: Chi dura vince von Ricci und Regina di Golconda von Donizetti, in welcher ersterer Tenor Tommasi sang, gefielen blos einzelne Stücke, und die Sonnambula, deren Musik weder der Prima Donna noch dem Tenor anpasste, hatte kaum dieselbe Ehre. Man ersieht aus alldem, dass die beiden vorzüglichsten Städte dieser Insel sich in der verwichenen Stagione wenig an der Oper ergötzten.

## Grossherzogthum Toscana.

*Florenz* (Teatro Pergola). Gemma di Vergy mit den Damen Maray und Gignozzi, den Herren Corelli und Montemerle machte Fiasco! Wer war Schuld daran? Vielleicht Musik und Sänger; einigermaassen retteten sich die Maray und Corelli. Die von Sinigaglia aus bekannten Virtuosi: die Brambilla (Teresa), Ivanoff und Ronconi (Seb.) triumphirten hierauf in der Lucia di Lammermoor; es war ordentlich eine Electrisirmaschine. Pacini's Saffo mit der Gabussi, der Buccini, Ivanoff und Ronconi fand eine minder gute Aufnahme, und erregte gewissermaassen einen ernsthaften Streit, welche von beiden Opern classischer sei: die Lucia oder die Saffo? Die Anhänger der erstern meinten, die andern hätten gar keinen guten Geschmack. Der Schiedsrichter war die Theatercasse: Prinz Donizetti machte mehr Eintrittsbillette, und — was ganz Unerhörtes — seine Lucia erlebte drei letzte Vorstellungen; nach der ersten angekündigten letzten Vorstellung verlangte man eine zweite, darauf eine dritte letzte. Was sind doch alle Opern

der unsterblichen Rossini, Bellini, Pacini, Mercadante, sogar des Riesen Ricci gegen eine Lucia di Lammermoor!

Nicht zu vergessen. Der vorige Sommerbericht liess die *Gabussi* von Lucca nach Constantinopel abreisen; es war aber die Gattin ihres Oheims, unter dem Namen *Berti-Gabussi* (s. Constantinopel).

Die *Brambilla* ist auf nächsten Carneval, Fastenzeit und Frühling für's hiesige Theater engagirt.

*Livorno*. Das neuerbaute, dem Venezianer Teatro Fenice etwas ähnliche Teatro Rossini wurde am 16. October von dem bekannten Impresario Lanari mit Rossini's Mosé prächtig eröffnet. Die Maray, die Grevedon, Tenor Castellan und Bassist Porto, Alles insgesammt machte Furore im wahren Sinne des Wortes. Dieser Enthusiasmus pflanzte sich sogar — zum Theil — auf Mercadante's am 5. November gegebene Illustri Rivali, mit denselben Sängern. Ob hier der Name des Theaters dazu beigetragen oder nicht, konnte Niemand ausmitteln; ob die Grevedon eine Hälfte der zwei illustri rivali auf sich nehmen konnte, zweifelte Mancher. Finis coronat opus. Die wunderschöne classische Lucia di Lammermoor (s. Florenz) sammt Sängern entzückte Klein und Gross dergestalt, dass man an Rossini's Mosé und an's Teatro Rossini gar nicht mehr dachte, und von Mercadante's Illustri Rivali nicht einmal träumte.

## Herzogthum Modena.

*Guastalla*. Das hiesige erneuerte Theater wurde am 20. November mit der Musik des souveränen italienischen Verstandes von Donizetti (sovrano intelletto italiano di Donizetti, wie ihn eine hesperische Zeitschrift nennt), mit der Lucia di Lammermoor, bei grossem Zulaufe aus den benachbarten Städten und Dörfern eröffnet. Zum Unglück war der Bassist Natale heiser, und die Prima Donna Bruni (Brun, eine beinahe schon einheimische Französin, die auf kleinen Theatern nicht missfällt) konnte sich kaum retten. Drei Tage nachher gab man Ricci's Chi dura vince, worin nebst der Bruni auch Tenor Picasso und benannter Bassist sich vielen Beifall erwarben.

*Finale*. Während des Herbstjahrmarkts gab man Ricci's Chiara di Rosenberg, in welcher bereits veralteten Oper die De Vecchi, Tenor Bignami und die drei Bassisten Tabellini, Vaccani und Bartoli sich tüchtig beklatschen liessen.

*Modena*. Donizetti's Regina di Goleonda, die gleich nach ihrem Entstehen viele Jahre die Quiescenz genoss, spazirt seit einiger Zeit auf den italienischen Theatern herum, wiewohl an ihr ganz und gar nichts Besonderes auszuzeichnen ist; die heutige Seltenheit der Opera buffa und Donizetti's colossaler Name mögen die Hauptursachen davon sein. Hier hat sie blos theilweis angezogen. Die Gesellschaft (die Mancini und Rusmini, Tenor Rossi, Baritono Rebussini und Buffo Boccomini) war freilich nicht die auserlesenste. Die zweite Oper: La Fanciulla di Castelgandolfo vom Dichter und Maestro Solera (eigentlich sein erbärmlicher Contadino d'Agliate, der in Mailand einen ehrwürdigen Fiasco davon trug) machte nicht kalt und nicht warm. Die Allgem. Musik. Zeitung kennt Herrn Solera allzusehr, als dass was eine deutsche musikalische Zeitschrift von ihm sagt in Betrachtung gezogen werden könnte. In Ricci's Scaramuccia, der eine etwas bessere Aufnahme fand, machte die Reali-Boccomini die Sandrina und Tenor Zoboli den Lelio, der auch am Meisten gefiel.

## Königreich Piemont und Herzogthum Genua.

*Turin* (Teatro Carignano). Hauptsänger: die Prime Donne Bortolotti und Boccabadati, die Altistin Bianchi, Tenore Zinghi, Mei, Buffo Scalese und Bassisten Colini und Bruscoli. Donizetti's Linda di Chamounix, die in Wien vorigen Frühling so viel Lärm gemacht, fand keine gute Aufnahme. Colini, Scalese, Bruscoli konnten jedoch als erfahrene Virtuosi, so wie die brave Bortolotti nicht missfallen; Herr Zinghi .... Die nachbergegebene Regina di Golconda, eine der ärmsten Opere buffe Donizetti's (s. Modena), gefiel weit mehr als Linda: de gustibus non est disputandum. Die Tochter der rühmlich bekannten Sängerin Boccabadati machte sich Ehre in der Titelrolle: etwas dünne aber reine Stimme, guter Gesang, gute Aussprache und Action. Tenor Mei ist eben so Anfänger als Zinghi, hat aber eine starke Stimme, die in der heutigen Oper was werth ist. Buffo Scalese und Bassist Colini ut supra. Letzterer glänzte hierauf im Belisario (Titelrolle), in welcher Oper die Bortolotti die Antonina, die Scalese die Irene und Mei den Alamiro ziemlich gut machten; manchmal löste die Tadini die Bortolotti in ihrer Rolle ab, und befriedigte im Ganzen. Die nachher gegebene neue Oper: *I Gemelli di Preston*, vom Maestro *Luigi Bordese*, hat mit Recht nicht gefallen. Also schnell darauf eine — vierte — Donizetti'sche Oper, und zwar sein Elisir d'amore. Bortolotti = Adina, Tenor Giaffei = Nemorino, Scalese = Dulcamara, Colini = Belcore: grosser Beifall, der auch zuletzt Rossini's Mosé, abermals mit der Boccabadati, nicht fehlte.

*Alessandria*. Zwei französische Prime Donne, die Olivier und De Rieux, die Altistin Costa, die Tenore Monti und Antonelli, Bassist Corradi-Seti und noch Andere, war die kleine Schaar Sänger, die noch dazu mit einem nicht unansehnlichen Balletcorps die Bewohner dieser kleinen Stadt und Festung verwichene Stagione mehr als unterhielt. Caterina di Cleves, vom weil. Maestro Savj, machte den Anfang mit ziemlich gutem Erfolge; die Olivier war die eigentliche Stütze der Oper; die Costa und Monti machten sich durch hübsche Stimmen bemerklich, und Corradi-Seti ist ein alter Practiker. Ganz dasselbe gilt von der nachbergegebenen Oper Corrado d'Altamura von Ricci (Fed.), in welcher die De Rieux, die freilich der Olivier nachsteht, die Stütze war; ihre Stimme eignete sich sehr zu jener der Costa, weswegen auch ihr Duett sehr beifällig aufgenommen wurde. Um Herrn Monti einige Ruhe zu gönnen, ersetzte ihn zuweilen Herr Antonelli in der Caterina und genügte im Allgemeinen. In Mercadante's Bravo sangen beide Prime Donne und beide Tenore nebst dem Bassisten. Zum grossen Erstaunen Vieler gelang auch dies Wagestück, und wiewohl man meist den Gesang vermisste, liess man sich doch harmonisch und vom Instrumentallärm heran-

schen, beklatschte Alle, vorzüglich Herrn Monti in der Titelrolle.

(Fortsetzung folgt.)

## *Feuilleton.*

Sichern Nachrichten zu Folge wird *Sigismund Thalberg* in diesen Tagen Paris verlassen, bis gegen Ende Juli in Wien verweilen, und Anfangs August nach Nord-Amerika gehen; später auch Neu-Orleans, Veracruz, Mexico und Havanna besuchen. Er wäre sonach der erste unserer grossen Claviervirtuosen, welcher jene Weltgegenden besucht, und, wie nicht zu zweifeln, auf der zweiten Hemisphäre seine hier begonnenen Triumphe fortsetzen wird.

Auf dem fürstlichen Hoftheater zu Sondershausen ist die Oper Golo und Genofeva, von der Composition des kürzlich daselbst angestellten Kapellmeisters *Louis Huth*, wiederholt mit vielem Beifall gegeben worden.

Der Comité des Beethoven-Vereins zu Bonn (die Herren Breidenstein, de Claer, Graf v. Fürstenberg-Stammheim, Gerhards, Kneisel, F. Liszt, Nöggerath, v. Salomon, Walter) legen in öffentlichen Blättern einen Bericht über ihre bisherige Thätigkeit ab. Bekanntlich ist der Zweck des Vereins die Aufstellung eines würdigen Denkmals des grossen Tonsetzers in Bonn, seiner Vaterstadt. Es wurde zu dem Ende ein öffentlicher Concurs ausgeschrieben und das Programm so wie die Bedingungen des Concurses im October 1840 bekannt gemacht. Unter den eingehenden Zeichnungen sollten durch eine Commission von Kunstverständigen die drei vorzüglichsten ausgewählt, von diesen Gipsskizzen eingefordert, und darunter die definitive Wahl getroffen werden. Die Kunstrichter (Director v. Schadow, Prof. Sohn und Hildebrandt in Düsseldorf, Stadtrath Denoe in Cöln, Bauinspector v. Lassaulx in Cöln, Prof. Dr. Welcker in Bonn) erklärten die von Herrn Hähnel in Dresden eingesendete Skizze einstimmig für die gelungenste (nur am Postament wurde eine Veränderung gewünscht und von dem Künstler auch bewerkstelligt) und erkannten der des Herrn Bläser in Berlin den zweiten, der des Herrn Kanner in Leipzig den dritten Preis zu. In einer Generalversammlung am 21. Januar 1842 ward beschlossen, Herrn Hähnel die Ausführung des Monuments zu übertragen, der diesfallsige Contract am 23. Februar 1842 notariell abgeschlossen und darin als Zeitpunct der Aufstellung der Herbst 1843 festgesetzt. Während der Ausarbeitung fand jedoch Herr Hähnel mehrere Veränderungen für zweckmässig, welche auch vom Comité, unter Rücksprache mit den Düsseldorfer Künstlern, genehmigt wurden, und es ist dadurch, so wie durch einige andere unvorhergesehene Umstände, die Ausführung des Kunstwerks verzögert worden; jedoch soll dieselbe im Sommer 1844 bestimmt erfolgen.

In Hamburg wurden während des Theaterjahrs vom 1. April 1842 bis 31. März 1843 unter den 360 Vorstellungen, welche überhaupt Statt fanden, 6 neue Opern gegeben (Ricci's Kerker von Edimburg, Donizetti's Regimentstochter, desselben Liede von Chamouny, Auber's Krondiamanten, desselben schwarzer Domino, Lortzing's Casanova); 8 Opern wurden neu einstudirt. Die ausgezeichnetsten Gäste waren die Damen Jazedé, Stöckl-Heinefetter, Schodel, Fischer-Achten, die Herren Röder, Abresch, Berthold. Ernst und Hector Berlioz gaben im Theater Concerte.

Der Stadtrath zu Leipzig hat, unter Zustimmung der dasigen Stadtverordneten, dem Kapellmeister *Felix Mendelssohn-Bartholdy* das Ehrenbürgerrecht dieser Stadt verliehen.

Der Dresdner Kapell-Wittwenfonds hat ein Geschenk von 1200 Thalern erhalten. Wie aus der im Dresdner Anzeiger veröffentlichten diesfallsigen Danksagung erhellt, ist der Geber Herr Decavanti, Kirchensänger und Mitglied der königlichen Kapelle zu Dresden.

Am Palmsonntage fand daselbst das alljährige grosse Concert zum Besten des Kapellpensionsfonds unter allgemeiner Theilnahme Statt. Aufgeführt wurden Mendelssohn-Bartholdy's Oratorium Paulus, unter Leitung des Componisten, und Beethoven's Symphonie aus F dur, No. 8, unter Reissiger's Direction.

Am 14. April starb der bekannte Wiener Tanz-Componist *Joseph Lanner*, 43 Jahr alt.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien

## und auf Musik bezüglicher Werke.

### *Eingegangen vom 25. April bis 1. Mai d. J.*

*d'Adhémar*, Berri mein Ziel. Rom. franz. u. deutsch. Mainz, Schott. 18 Kr.

*Beethoven*, Une Pensée arr. à 4 mains. Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.

*Bellini*, Dern. Pensée arr. à 4 mains. Ebend. 7½ Sgr.

*Beriot* et *Benedict*, Duo brill. sur la Sonnambula transcrit p. Vcelle et Pfte p. Bockmühl. Mainz, Schott. 2 Fl. 42 Kr.

*Burgmüller, F.*, Fant. et Var. s. une Cav. de Bellini p. le Pfte. Op. 78. Ebend. 1 Fl.

*Ciccarelli, A.*, Polacca con Violino oblig. Choix de Rom. No. 281. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.

*Czerny, C.*, 2 Rondinos brill. p. le Pfte, Op. 711, s. la Reine de Chypre, Op. 712, sur la Favorite. Ebend. à 17½ Sgr.

— Pensée fugit. p. le Pfte. Op. 712. No. 2. Ebend. 10 Sgr.

*Döhler, Th.*, 50 Etudes de Salon p. le Pfte. Op. 42. Cah. 1. Mainz, Schott. 2 Fl.

*Donizetti*, Potp. a. Lucia di Lammermoor f. d. Pfte. Berlin, Schlesinger. 12½ Sgr.

*Geschwindmarsch* v. kais. russ. Grenad.-Regiment: König v. Preussen f. Harmoniemusik, in Part. No. 123. Ebend. 1 Thlr. 15 Sgr.

*Kirchner, Th.*, 10 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 1. No. 1. Leipzig, Whistling. 7½ Ngr.

*Kloss, C.*, Festgesang zur Vermählungsfeier des Kronprinzen u. der Kronprinzessin v. Hannover f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 30. Hannover, Bachmann. 5 Ngr.

*Kücken, Fr.*, Lieder. Op. 14. 2e Aufl. Leipzig, Whistling. 17½ Ngr.

— 3 Gesänge. Op. 18. No. 2. 3. Ebend. à 7½ Ngr.

*Lanner, J.*, S'Hoamweh. Steyrer Ländler, Op. 202, f. Orch. 3 Fl. 15 Kr., f. 3 V. u. Bass 1 Fl., f. Viol. u. Pfte u. f. Flöte u. Pfte à 45 Kr., f. Flöte u. f. Csakan à 20 Kr., f. Guit. 30 Kr., f. d. Pfte zu 4 Händen 1 Fl., zu 2 Händen 45 Kr., im leichten Style 30 Kr. Wien, Haslinger.

*Lehmann, L.*, Liebesseufzer beim Billardspiel f. 1 Singst. m. Pfte od. Guit. Op. 17. Neue Aufl. Leipzig, Whistling. 7½ Ngr.

*Lemoine, H.*, Pet. Récréations music. p. le Pfte. No. 5. 6. Mainz, Schott. à 1 Fl. 12 Kr.

*Louis, N.*, Soirées élégantes. 8 Morceaux de Salon p. Pfte et Vlon. Op. 118. No. 6. Gr. Fant. brill. s. la Reine de Chypre. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr. 5 Sgr.

*Mathieux, J.*, 6 Lieder f. 1 Singst. m. Piano. Op. 18. Ebend. 20 Sgr.

*Prudent, E.*, Andante p. le Pfte. Op. 9. Mainz, Schott. 45 Kr.

*Puget, L.*, Fleurette et Bon curé Patience. 2 Rom. f. 1 Singst. m. Pfte franz. u. deutsch. Choix de Rom. No. 286. 287. Berlin, Schlesinger. à 5 Sgr.

*Reissiger, C. G.*, Blümchen am Rhein f. 1 Singst. m. Pfte od. Guit. Ebendaselbst. 10 Sgr.

*Reiter, E.*, Sprache d. Liebe. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 2. Basel, Hegar. 32 Kr.

*Reiter, E.*, Sehnsucht v. Zedlitz. — Wo find ich dich? v. Kletke f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 3. Basel, Hegar. à 32 Kr.
— 3 Gesänge f. 1 Singst. m. Violine (Flöte od. Vcell) u. Pfte. Op. 6. No. 1. 40 Kr. No. 2. 48 Kr. No. 3. 1 Fl. 12 Kr. Ebend.
— Come o'er the sea. Schiffe dich ein, für 1 Singst. m. Pfte. Op. 9. Ebend. 48 Kr.
*Rheinländer*, die. Samml. beliebt. Polkas u. s. w. No. 37. Emilien-Galopp v. Fischer f. d. Pfte. Mainz, Schott. 18 Kr.
*Rosellen, H.*, Gr. Caprice brill. s. la Reine de Chypre p. le Pfte. Op. 46. Berlin, Schlesinger. 25 Sgr.
*Schäffer, A.*, 3 launige Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 12½ Sgr.
*Schumann, G. M.*, 4 Mazureks p. le Pfte. Op. 1. Leipzig, Whistling. 10 Ngr.
*Thalberg, S.*, Graziosa Rom. sans paroles p. le Pfte. 2me Edit. Mainz, Schott. 18 Kr.
*Thomas Riquiqui* od. die polit. Heirath. Operntext v. Saint Georges u. de Leuven. deutsch v. Gollmick, Musik v. H. Esser. Ebd. 24 Kr.
*Tolbeque, J. B.*, Der grosse Tambourgalopp f. d. Pfte. Berlin, Schlesinger. 7½ Sgr.
*Truhn, F.*, Komische Lieder f. 4 Singst. 2e Heft. Ziegenlied u. Zopflied. Op. 36. Ebend. 22½ Sgr.
*Volkslieder* f. 1 Singst. m. Pfte od. Guit. No. 17. 19. 20. 21. à 5 Sgr.
*Wagner, R.*, Die beiden Grenadiere f. Singstimme m. Pfte, franz. u. deutsch. Mainz, Schott. 45 Kr.
*Weber, C. M. de*, Une pensée et dern. pensée music. arr. à 4 mains. Berlin, Schlesinger. 7½ Sgr.
*Wieck, A.*, Concertante Tänze f. Pfte u. Violine. 1e Heft. Leipzig, Whistling. 12½ Ngr.
*Wolff, E.*, 2me gr. Fant. s. la Reine de Chypre p. le Pfte. Op. 74. Berlin, Schlesinger. 25 Sgr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

# Ankündigungen.



Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Mai. № 19. 1843.




## *Palestrina's Nachkommen.*

Historisches Fragment.

Vor einigen Jahren erschien in einer deutschen musikalischen Zeitschrift ein Aufsatz, wenn ich nicht irre betitelt: „Joh. Seb. Bach's geistige Nachkommenschaft." Er stellte Bach's Schüler und Schülersschüler bis auf unsere Tage in der anschaulichen Form eines Stammbaums unter einander. Dies brachte mich auf die Betrachtung, ob es nicht möglich wäre, schon von Giov. Pierluigi da Palestrina aus eine solche Stammtafel bis zu den Jüngern der Neuzeit herunterzubauen, in der die meisten ausgezeichneten Tonkünstler als wirkendes Glied erschienen? Der Gedanke lag nahe: Nach Palestrina's Tod (1594) wirkten an den päpstlichen Kirchen Roms seine Zöglinge, die römische Schule, bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts in seinem Geiste fort. Aber Rom blieb nicht Alleinbesitzerin dieser heiligen Kunst: Palestrina's begeisterte Nachfolger zogen hin nach Norden bis fast an den Fuss der Alpen, und bildeten der Kunst in Venetia so herrliche Talente; andere wandten sich gen Süden, und wählten Neapolis zu einer Pflanzschule. Zu diesen Städten wallte mancher deutsche Jüngling (ich nenne nur Leo Hassler, Henr. Schütz, Hasse und Naumann) „um der welschen Kunst willen," begierig sog er die „unter Italia's ewig blauem Himmel gesungenen Weisen ein," kehrte voll „der reinen Tonkunst" in die Heimath zurück, und weihte seine Brüder in Welschlands Geheimnisse ein. So wurden (neben diesen und durch diese unmittelbaren Zöglinge der Italiener) viele unserer vaterländischen Talente mittelbare Schüler dieser Italiener. Welche und wie viele? — das sollte die Aufgabe meiner Versuche sein.

Ich wandte mich in dieser Absicht an den ehrwürdigen Abt *Gerbert*; bei ihm traf ich aber nur gelegentlich hingeworfene, ziemlich unverbürgte Notizen. (Besonders Tom. II, Lib. IV, Cap. 5.) — Die Benutzung der Lexica von *Walther* und *Gerber* hatte ausser dem Zeitverlust den Missstand, dass sie ziemlich selten angeben, aus wessen Meisters Schule ein Tonsetzer hervorgegangen sei, und welche tüchtige Schüler er der Kunst geschenkt. Das Meiste des hier Mitgetheilten entnahm ich aus der *Kandler-Kiesewetter*'schen Bearbeitung von *Abbate Baini's*: Memorie istorico-critiche della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina etc. Andere Hilfsquellen benutzte oder kannte ich nicht.

Meinen Wunsch, die Reihe der grossen Geister Glied für Glied von Palestrina bis zu den Koryphäen des 19. Jahrhunderts zu bilden, konnte ich nicht ausführen; ununterbrochen konnte ich diese Kette nur so weit gliedern, als es hier gegeben ist. Obwohl es mir für die folgenden Perioden nicht an vielen einzelnen Notizen fehlt, war es mir bis jetzt nicht gelungen, einzelne Männer dem Hauptstamm einzureihen, z. B. Adrian, Zarlino's Lehrer, die beiden Gabrieli, und besonders die im Beginne des 18. Jahrhunderts lebenden Tartini, Martini, Lotti, Fenaroli, Zingarelli's Lehrer. Die grösste Schwierigkeit besteht aber darin, die grossen Deutschen der damaligen Zeit mit ihren Vorgängern jenseits der Alpen zu vereinen; lässt sich ein Händel, ein Bach und Albrechtsberger u. s. w. mit den Gegebenen verflechten?

Trotz dieser Lücken übergebe ich mein Fragment der Oeffentlichkeit, und zwar aus zwei Gründen. Einmal glaube ich, dass eine solche übersichtliche Form das beste Mittel ist, eine lebendige Anschauung von der Entwickelung unserer Kunst zu erhalten. Sodann habe ich die Hoffnung, dass, gerade weil mein Stammbaum so unvollständig ist, Männer von Fach — wie C. F. Becker, R. G. Kiesewetter, v. Tucher, v. Winterfeld u. A. — den Unerfahrenen mit ihren Schätzen unterstützen und zur Vollendung des Gegebenen gerne beitragen werden.

*Julius Maier.*

### *Claude Goudimel.*

### *Giov. Pierl. da Palestrina*, vereinigt mit *Giov. Maria Nannini.*

Er allein bildete:

Angelo, Ridolfo, Silla, } seine Söhne.
Annib. Stabile.
D. Ant. Dragoni di Meldola.
D. Adr. Ciprari.
D. Giov. Giudetti.

R. Giovanelli da Velletri.
Ant. Brunelli.
Giov. Fr. Anerio.
Bern. Nannini.
Felice Anerio.

Mar. Scacchi. — Giamberti. — Fr. Foggia.

Ang. Berardi.
Forster d. Aelt.

Ottavio Pittoni. — Ant. Foggia.

Fr. Durante. — Leon. Leo. — Fr. Feo. — Gir. Chiti

Vinci.
Pergolese.
Doni.
Terradellas.
Piccini.
Sacchini.
Traetta.
Guglielmi.

Nicolo.
Anfossi.
Paesiello.
Jomelli.

### *R. Giovanelli da Velletri*, *Bernardino Nannini* und *Suriani.*

Giov. Dom. Puliaschi. — Fr. Severi. — Ant. Cifra. — D. Gregorio Allegri. — Fr. Valenti. — Ant. Abbatini.

Giov. Marcel.

Fil. Vittali.
Marco Marazzoli.
Mario Savione.
Matteo Simonetti, und ............ Caspi del Pane.

Arcang. Corelli.

Fr. Baptista.
Fr. Gemiciani.
Locatelli.
Lorenzo.
Giamb. Somis.

Carissimi.

A. Scarlatti.

A. Hasse.
G. B. Buononcini.
O. Bassani.

Corelli e. c.

### *Nannini* allein, später mit *Agostini.*

Vinc. Ugolini. — Agostini. — Dom. und Virg. Mazzocchi. — D. D. Massenzio. — Stef. Fabri.

Lor. Ratti.
Giov. B. Piazza.
Orazio Benevoli.

Antimo Liberati, vereinigte sich mit Caspi del Pane.
Erc. Bernabei.

Udalricus Spies.
Agost. Steffani.
Vincenti.

Giov. A. A. Bontempi.

Beretta.

## Recension.

*Felix Mendelssohn - Bartholdy:* Symphonie. No. 3. Op. 56. Partitur 5 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 7 Thlr. 20 Ngr. Vierhändiger Klavierauszug vom Componisten 3 Thlr. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel.

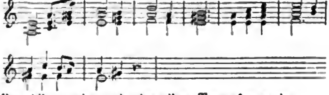
Das Feld der Symphonie gehört seit langer Zeit unbestritten den Deutschen, dieser das Gebiet der Instrumentalmusik überhaupt beherrschenden Nation, ein Gebiet, worin die Symphonie gleichsam die vornehmste Provinz bezeichnet. Frankreich und Italien verstehen, bei aller Mühe, die sie sich geben, diese Traumwelt der Töne nicht, welche sich der Deutsche geschaffen hat, wo es keiner Worte bedarf, welche die Phantasie des Hörers durch einen bestimmten Gedanken leiten, sondern wo die freien Formen der Tongestalten sich selbst zu Gesetzgebern machen. Es gibt fast nur zweierlei Mittel, sie dem Verständnisse dessen, der sie noch nicht aus Erfahrung kennen lernt, zu beschreiben, entweder die Aufzählung der Tonarten und Modulationen, wie der Tactarten, der Eintheilung, oder die Schilderung des Characters den ein Tonstück consequenter oder in bestimmtem Wechsel ausspricht. Wie arm hier das Wort ist, weiss jeder wirklich musikalische Mensch. Ernst, heiter, zornig, wehmüthig, scherzhaft, alle diese Worte schweben in einer allgemeinen, auf das Verschiedenste immer noch passenden Bestimmungsweise, die höchstens die Neugier reizt, aber immer nur das unvollständigste Bild zu liefern vermag. Gerade dieses durch Worte Unbestimmbare soll man der Tonkunst nicht rauben, weil dies sie beschränken heisst. Darum scheint jene Art der Kritik, welche sogleich dem den Hörer mächtig anregenden Instrumentalstück bestimmte Bilder und Gedanken unterlegt, die gefährlichste, die sehr leicht in Willkür verfällt, und vom Componisten häufig nur ausgelacht wird. Hat dieser, wie etwa in Mendelssohn's „Meeresstille und glückliche Fahrt," das bestimmte Bild, das er festgehalten wissen will, nicht verschwiegen, dann ist es freilich etwas Anderes, und es wäre eben so lächerlich, in den Trompetenstücken am Schlusse jener Ouverture die Signale der Landung verkennen zu wollen.

Auf F. Mendelssohn blickt der grösste Theil der deutschen Musikfreunde mit Vertrauen und Hoffnung, da die Einsichtigen das Prädicat der Meisterschaft, das sie so vielen beliebten Componisten verweigern müssen, ihm freudig zuerkannt haben. Der Styl, den er sich erworben, ist ausgeprägt, er verräth eine Persönlichkeit, er macht ihn erkennbar, was auch der Meister schaffe, aber er wird mit Freiheit gehandhabt, die eben die Meisterhand bezeichnet, sonst würde er in Manier umschlagen. Der Zweig der Tonkunst, der ihm am Unbeschränktesten gehört, ist das instrumentale Genre. So Treffliches und Meisterhaftes er auch für Gesang geschrieben, so wird Niemand verkennen, dass er die Menschenstimme mit geringerer Freiheit als die Instrumente behandelt, daher italienische Sänger in den „Paulus" gerade wie in den „Fidelio" mit einer gewissen Scheu blicken. Von der Symphonie, jener Krone aller Instrumentalmusik, möge er sich niemals abwenden, ihre Grenzen sind noch lange nicht ermessen, ihre Form beruht noch auf manchem ganz willkürlichen Herkommen, er findet hier, nach unserer Ansicht, das dankbarste Feld der Thätigkeit. Seine erste (gedruckte) Symphonie ist eine Jugendarbeit, die zweite die Symphonie-Cantate zum Leipziger Buchdruckerfeste. Wir wenden uns zur Betrachtung der dritten.

Sie besteht aus vier Abtheilungen, die jedoch, wie der Componist ausdrücklich verlangt, nicht durch die gewöhnlichen längeren Unterbrechungen getrennt werden, sondern gleich auf einander folgen müssen. Hieraus ergibt sich, dass alle vier Sätze in einem höchst nahen Zusammenhange stehen, durch ein innigeres Band verbunden sind, als bei vielen Symphonieen dies der Fall ist, deren ganze Eintheilung auf einer gewissen Willkür beruht. Bei der Symphoniecantate bemerkte man schon etwas ganz Aehnliches, indem alle Sätze denselben melodischen Satz, der sich zuletzt als für den Gedanken: „Alles was Odem hat, lobe den Herrn" bestimmt zeigte, behandelten. Hier nun ist freilich ein so strenges thematisches Band nicht sichtbar, aber doch eine Verwandtschaft der einzelnen Themata, die uns sogleich anschaulicher werden soll.

Die Grundtonart der Symphonie ist A moll. Ein Andante con moto, das den Character eines Liedes hat, geht einem damit engverknüpften Allegro agitato vorher; beide Sätze sind im dreitheiligen Tacte, jenes ¾- dieses $\frac{6}{8}$-Tact, die Themata von beiden sind gleichfalls melodisch nah verwandt, nämlich:

Andante:



Das Allegro aber geht denselben Tonstufen nach:



Ungeachtet der grossen Bewegung, die darin herrscht, behält dieses Allegro noch eine gewisse Weichheit, welche der ganzen Symphonie überhaupt getreu bleibt. Der Umstand, dass der erste Theil des Allegro's, obgleich, wie sich von selbst versteht, mit häufiger Berührung von C dur, doch weder das Gegenthema diese Tonart beherrschen lässt, noch darin abschliesst, sondern E moll den Platz behaupten lässt, unterstützt dies wesentlich. Zuletzt tritt plötzlich das Andante mit wenigen Tacten als Schluss des zweiten Theils ein, wodurch sich die Bedeutung des Grundgedankens für beide Sätze noch deutlicher herausstellt. Wir gelangen nach kurzer Fermate in die zweite Abtheilung des Werks und zwar nach F dur, in welcher Tonart ein Vivace non troppo, ein Scherzo, das den altherkömmlichen Weg der aus der Menuett erwachsenen Scherzi's verschmäht, uns in ein lustiges Treiben versetzt, das aber mehr harmlose Heiterkeit, als Jubel der Leidenschaft enthält. Dieses Stück hat gleichfalls ein liedähnliches Motiv, das beinahe

wie ein Volkslied, naiv und ohne alle Ansprüche seinen Weg geht. Es sieht so aus:



Auch dass die Clarinette gerade dieses scherzhafte Lied anstimmt, deutet auf Volksleben, da die Clarinette als Volksinstrument besonders autorisirt ist. Für den Anspntz des Gedankens, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist, thut das Streichquartett Viel, welches dafür später den Gegengedanken ausspricht, den die Flöten, Oboen, Fagotte mit reichen Figuren begleiten. — Nachdem diese ganze Volksscene, so möchten wir sie nennen, sich in Stille allmälig verloren hat, gelangen wir zu ernster und feierlicher Stimmung: Adagio cantabile (wieder in A dur, ¾) wird eingeleitet und mit feinem Geschmack modulatorisch dem Vorigen verknüpft. Dieses Adagio hat ein äusserst gesangreiches Thema, das aber gleichfalls jenen liedmässigen Character, den Mendelssohn sehr liebt und dem wir in dieser Symphonie mehrfach begegnen, bewahrt. Eine kleine abgeschlossene Melodie wird hier mehrmals variirt, bald in dieser bald in jener Stimme festgehalten; diese strophische Wiederkehr ist durch einen mehr rhythmisch als melodisch interessanten Gegensatz vermittelt, ein Alternativ, das neben jener Melodie characteristisch hervortritt und deren Wirkung erhöht. Das Finale: „Allegro vivacissimo," ¼, A moll, bricht herein, von gleichmässigen Accordschlägen eingeführt, über deren Begleitung sich in lebendigen Rhythmen ein muthiges Thema vorwärts stürzt. Es bewegt sich rasch auf die Dominante in Moll, wo wir denn einen Anklang der deutlichsten Art aus dem allerersten Satze wiederfinden. Man sehe, man vergleiche:



u. s. w. So feurig nun auch das Ganze im weiteren Verlaufe anschwillt, so gewaltige Harmonieen, namentlich meinen wir die chromatisch aufsteigenden Bässe vor der Schlusscadenz, so ist der Componist doch nicht gesinnt, mit solcher Aufregung zu schliessen. Ein sehr langer Orgelpunct auf der Tonica lässt dieses Allegro pianissimo zu Ende bringen. Dann tritt ein kurzes Allegro maestoso, ⁶⁄₈, A dur, unerwartet, gleichsam ein selbständiger Hymnus, der Alles beschliessen soll, auf, und erinnert abermals an den melodischen Gedanken, von dem wir oben sprachen:



u. s. w.

In feierlich prächtiger Weise und Fülle schliesst das Werk.

Es kann hier nicht darauf ankommen, auf die vielen Feinheiten der Instrumentation einzugehen, welche uns begegnen. Wie glücklich Mendelssohn manche Lieblinge, z. B. Violoncello und Horn, zu verwenden weiss, davon ist oft die Rede gewesen. Posaunen und Piccoloflöte braucht er nicht, um Ebenmaass des Colorits desto fester im Auge behalten zu können. Auch vier Hörner, statt zwei, sind nur der Stimmungen halber, nicht um Lärm zu machen, angewandt. Eben so wenig bedürfen wir hier wohl genauerer Nachweisung jener reizenden Mannichfaltigkeit, die er in Stimmenführungen und Nachahmungen aller Art anzubringen weiss. Das ganze Werk ist von innerlichem Ebenmaasse, feinem geistreichen Zusammenhange aller Ideen, sicher gezeichneten Formen. Dass wir dasselbe, was in Summa die Erfindung betrifft, über die früheren Werke des Meisters setzen möchten, dass es gewaltig erobernd hinrisse und laute Begeisterung erweckte, dies dürfen wir nicht erwarten. Aber wir dürfen voraussagen, dass es überall ein reines Wohlgefallen erregen wird, namentlich da, wo man geübt ist, ein aus so vielen Theilen zusammengesetztes und doch durch längere Pausen nicht unterbrochenes Tonstück aufzufassen. Ob dergleichen für das Orchester, zumal die Blasinstrumente, die an die Ausdauer der Kraft gestellte Aufgabe durch den Mangel an Ruhepuncten nicht zu gross ist, dies möchte eine andere Frage sein.

Gegen die Ausstattung sowohl der bequemen Partitur als des vierhändigen vom Componisten selbst verfertigten Clavierauszugs ist nichts zu sagen. Sie sind correct und elegant. *A. K.*

---

## Nachrichten.

*Prag.* Eine Opern-Novität war bei uns zum Vortheile der Dem. *Grosser Mercadante's* „Giuramento" mit einem Oder-Titel: „Bianca und Elaisa oder das Gelübde." Personen, welche den Angelo Tyran de Padoue gelesen haben, glaubten Anfangs sich in der Handlung zurecht finden zu können, verirrten sich aber auch bald in dem Labyrinth der Verarbeitung des Herrn *Rossi* und Uebersetzung des Herrn *Georg Ott*, während alle minder Belesenen vom Anfang bis zu Ende in egyptischer Finsterniss herumtappten. Die Italiener haben *Mercadante* (zumal in dieser Oper) den Vorwurf zu grosser Gelehrsamkeit gemacht. Das ist eine himmelschreiende Ungerechtigkeit, und die einzige Eigenschaft, wodurch sie sich vor andern neuen italienischen Opern auszeichnet, ist blos der Mangel an brillanten und singbaren Motiven. Durch die ganze Oper schleppen sich gedehnte poesieleere Cantilenen, nur selten von lebhaften Rhythmen unterbrochen, fort; dazu kommt noch die ungeheure Prätension, die *Mercadante* an Sänger und Darsteller macht. Dem. *Grosser* ist eine ausgezeichnete Sängerin, die als Norma, Alice, Lucretia u. s. w. bewiesen hat, dass sie bedeutende Aufgaben zu lösen im Stande ist; in dieser Elaisa, für welche ihre Kehlgeläufigkeit nicht ausreicht, vermochte sie wohl Beifall zu ernten, doch glaube ich, hat jene nur da grossen Effect gemacht, wo eine *Unger*, *Schoberlechner* und andere Künstlerinnen vom ersten Range diese Partie ausführten. Die Besetzung des Manfred mit Herrn Schütky, der in kleinen Partieen Lobenswerthes leistet, sich jedoch zu tragischen Rollen die-

ser Art wenig eignet, war ein Fehlgriff, der seine Strafe mit sich trug; die Bianca sang Mad. *Bigl*, vom k. k. privil. Theater in der Josephstadt, als erste Gastrolle und fand eine freundliche Aufnahme. Mad. *Bigl* ist eine musikalische Anfängerin, welche, dem Vernehmen nach, erst seit kurzer Zeit geregelten Unterricht erhält, daher keine grossen Anforderungen an sie zu machen sind. Sie besitzt eine angenehme, in den höhern Chorden auch ziemlich kräftige Sopranstimme und intonirt rein.

Mad. *Schodel*, k. k. Hofopernsängerin aus Wien, gab auf unserer Bühne nur zwei Gastrollen: Rebecca im „Templer und Jüdin," und Beatrice in den „Gibellinen in Pisa." Ihr weiteres Gastspiel wurde durch Unpässlichkeiten und andere Hindernisse aufgehoben. Mad. *Schodel* ist eine Sängerin, deren Stimme zwar über die Blütenzeit hinaus aber immer noch kräftig genug ist, um bedeutende Effecte zu machen, wenn diese nicht durch oft schwankende Intonation und eine mangelhafte Coloratur beeinträchtigt würden. Die bessere ihrer Leistungen war die Rebecca, worin die Thurm- und Gerichtsscene hervorzuheben sind, besonders gelang es ihr in ersterer, bei den Worten: „Ein Sprung von dieser Zinne macht mich frei" durch das freie feste Anschlagen des hohen *C* eine grosse Wirkung hervorzubringen. Uebrigens hat Mad. *Schodel* denselben Fehler der meisten dramatischen Sängerinnen, Effecthascherei und musikalisches und mimisches Pathos selbst in den ruhigsten Momenten. Minder befriedigte Mad. *Schodel* als Beatrice, weniger vielleicht, weil die grossartige Gesangleistung der Mad. *Stöckl-Heinefetter* noch im frischen Andenken stand, als weil die oben gerügten Fehler in dieser Partie noch mehr hervortraten.

Die beiden Gastdarstellungen des Herrn *Prokop*, Hofsängers des grossherzogl. Badischen Hoftheaters zu Carlsruhe, waren: der Jäger im „Nachtlager zu Granada," und Papageno in der „Zauberflöte." Herr *Prokop* bewährte sich in beiden Partieen als wohlgeschulter Sänger, der auch kein Fremdling im Gebiete der Schauspielkunst ist, und soll, dem Vernehmen nach, bereits für unsere Oper gewonnen sein. — Unter den diesjährigen Fastenconcerten war unstreitig sowohl in Bezug auf musterhafte und vorurtheilsfreie Wahl als gediegenen Ausführung das wichtigste das erste des Conservatoriums, und Herr Kapellmeister *Skraup* hat sich in dieser wie in jener Hinsicht ein bedeutendes Verdienst um das Institut wie um die Kunst erworben. Niemand verkennt die grossen Verdienste des verstorbenen Directors *Weber*, der sich durch die Gründung und Leitung dieses Instituts ein unvergängliches Denkmal in Böhmens Kunstgeschichte erworben hat; doch erlaubte ihm in der letzten Zeit sein hohes Alter nicht mehr, das musikalische Zepter mit gleicher Energie zu führen, welches nach einer jüngeren Hand verlangte, und man ist allgemein sehr begierig zu erfahren, wen die Direction des Vereins zu diesem Amte berufen wird. Kapellmeister *Skraup* hat einstweilen aus Gefälligkeit die Leitung der Orchesterübungen wie aller Productionen übernommen, dürfte sich aber kaum unter die Concurrenten rechnen, da seine Stellung am Theater eben so wirkungsreich und viel lucrativer und wenigstens mit Pension verbunden ist. Unter den übrigen namhaften Bewerbern zählt man zwei Namen von gutem Klange: *Kittl* und *Molique*. Doch wir kehren von dieser kleinen Abschweifung zu unserm Concerte zurück, welches mit der Ouverture: Waldnymphe von *Sterndale Bennett* eröffnet wurde, die wir schon öfter gehört haben.

Das Concertstück für die Violine von *Mayseder* wurde von dem Zögling *Christoph Stark* recht sauber mit hübschem Vortrage gespielt, und auch die achtstimmige Partie für zwei Oboen, Clarinetten, Hörner und Fagotte in Cmoll von *W. A. Mozart*, vorgetragen von *Adolph Rzepka*, *Michael Könnemann*, *Anton Mauermann*, *Gustav Farrick*, *Heinrich Gottwald*, *Joseph Thiele*, *Aloys Rössel* und *Carl Hussa*, wurde sehr nett geblasen; mehr Zartheit und Schönheit des Tones wird sich mit der Zeit einfinden. Den Schluss der ersten Abtheilung machte die Concertouverture: Frühlingsgenuss von *S. Goldschmidt* (zum ersten Male), welche sich durch ächte Poesie und eine Art romantische Haltung auszeichnet, durch jene Art von Tonmalerei, welche die Wahrheit durch das Gefühl beurkundet. Wenn ich den Tondichter nicht ganz missverstanden habe, so scheint mir in dem Andante eine schöne Morgenröthe zu begegnen, die über eine lachende Landschaft aufgeht, bis nach und nach das allgemeine Leben wach wird und grössere Bewegung eintritt. Ein Gewitter scheint aufzusteigen und freudig bewährt sich das: „Auf Regen folgt Sonnenschein." Die poetische Idee wird von einer trefflichen Form umhüllt, der Satz ist tadellos rein, die Instrumentation wirksam, oft überraschend neu und originell. Es thut mir sehr leid, kein näheres Detail dieser ausgezeichneten musikalischen Novität des Vaterlandes geben zu können, da mir leider! die Einsicht in die Partitur nicht gestattet ist. Die ganze zweite Abtheilung bildete „Irdisches und Göttliches im Menschenleben," Doppelsymphonie für zwei Orchester in drei Sätzen von *L. Spohr*, welche hier zum erstenmale gehört und voraus von dem Referenten der „Bohemia" in einem sehr gründlichen nur etwas zu exaltirten musikalischen Artikel besprochen wurde, der allerdings vielleicht die Erwartungen zu hoch und auf ein Unerreichbares spannte. Was mich betrifft, so halte ich für den gelungensten Theil dieses Werkes den dritten Satz: „Endlicher Sieg des Göttlichen," (mit dem Motto: Wird aber in des ird'schen Treibens Ketten der freie Geist nun ganz gefangen sein? — O nein! sein Genius wacht — mahnt — will ihn retten: Er siegt — und sel'ge Ruh' zieht bei ihm ein), insbesondere das denselben beschliessende Adagio, wo die Seele gleichsam im Gebet die Ruhe nach den Stürmen der Leidenschaft findet. Weniger sagen mir die beiden früheren Sätze zu, und trotz meiner Verehrung für den hochverehrten Componisten kann ich nicht verhehlen, dass meiner Ansicht nach die musikalischen Gedanken in denselben nicht sowohl hinter der durch die Ueberschriften bestimmten poetischen Idee zurückbleiben, als vielmehr derselben gar nicht entsprechen. Der erste Satz, Kinderwelt (Das Kind in sel'gem Unschuldstraum, ahnt der Versuchung Nähe kaum; reisst ihre Lockung es auch hin, — sie trübt noch nicht den reinen Sinn) drückt mehr ein wehmüthiges Zurückerinnern und Zurücksehnen nach dem

unschuldig heitern Kindesalter, als diesen Zustand selbst aus, während ich in dem zweiten Satze: Zeit der Leidenschaften (Doch in des Herzens heiligste Gefühle mischt bald sich wilder Leidenschaften Streit; es wird der Mensch entrückt dem hohen Ziele, er folgt der Welt, denkt nicht der Ewigkeit!) wieder eher tiefsinnige Grübelei als „Streit wilder Leidenschaften" finde. Abgesehen hiervon jedoch muss man wiederum in der edlen Form, in der Beherrschung der complicirten Mittel, mit denen er viele überraschend schöne, neue Effecte hervorbringt, den vielerfahrenen Meister bewundern. Was die Aufführung und Aufnahme dieser Symphonie betrifft, unterschreibe ich willig das Urtheil des geschätzten Bohemia-Referenten. Herr Kapellmeister *Fr. Skraup* hatte die beiden Orchester in der Aufstellung der Spielenden sinnreich getrennt, den Streichinstrumenten des ersten Orchesters die Bläser des zweiten zur Seite gestellt und umgekehrt den Trompeten, Pauken und Posaunen im Hintergrunde ihren Platz angewiesen. Das hierdurch bewirkte Correspondiren der Instrumente von verschiedenen Seiten her war wirklich überraschend. Die Ausführung war durchaus trefflich, was besonders bei dem überaus schwierigen zweiten Satze höchst ehrenvoll ist. Beide Orchester müssen mit Auszeichnung genannt werden. Aber auch Herr Kapellmeister *Skraup* verdient für die Sorgfalt des Einstudirens, das Verständniss des Werks, das er überall zeigte, und für seine umsichtige treffliche Leitung des Ganzen die grösste Anerkennung. Die Aufnahme von Seite des Publicums war eine überaus günstige — nach dem zweiten Satze schien der Beifall nicht enden zu wollen, das Schlussadagio ward, nach der tiefen, ich möchte sagen ehrfurchtsvollen, Stille, die dabei im Publicum herrschte, allgemein verstanden und gefühlt. Von allen Seiten hörte man zum Schlusse einstimmiges Lob und Aeusserungen der Zufriedenheit.

(Beschluss folgt.)

## *Herbstopern 1842 in Italien u. s. w.*

(Fortsetzung.)

*Vercelli.* Donizetti's prächtige Parisina, deren Titelrolle die Lusignani mit ihrem hohen Sopran vortrug, enthusiasmirte das Auditorium ungemein; der längst bekannte Tenor Tati trug einen Furore und Bassist Fiori einen Fanatismo davon: das war eine Komödie! In Rossini's nachher gegebenem Otello trugen die Lusignani und Tati die Palmen davon.

*Pinerolo.* Erst gegen Ende October begann die Stagione mit Ricci's Scaramuccia, in welcher Oper die Vernhet sich vortheilhaft auszeichnete; die Remorini war ein leidlicher Contino; Colla gab die nicht leichte Rolle des Tomaso als erfahrner Bassist; Herr Darexi als Lelio, und Magrini als Scaramuccia genügten Beide. Im darauffolgenden Nuovo Figaro, ebenfalls von Ricci, zogen blos einige Stücke an.

*Novara.* Dieselbe Gesellschaft und Opern wie in Varese (s. d.).

*Oneglia* und *San Remo.* Der Buffo Bellegrandi, zugleich Impresario, gab in diesen beiden Genuesischen Städten drei Opern: Beatrice di Tenda, Gemma di Vergy, und la Prova dell' Opera Seria. Die Vorzüglichsten seiner Truppe, ausser seiner werthen Person, waren die Signore Cadolini und Gerli, Tenor Marchetti und Bassist Sannier, letzterer fast der Beste.

*Chiavari.* In dieser schön gelegenen Genuesischen Stadt zeichnete sich die Prima Donna Ciotti-Grossoni vor all ihren mitwirkenden Sängern (Tenore Dossi und Gasparini, Buffo Barsanti, Bassist Carcopino-Perez) aus. Die gegebenen Opern waren; Marino Faliero, und Elisir d'amore von Donizetti, und die Puritani von Bellini; der Elisir ging am Schlechtesten.

*Genua* (Teatro Carlo Fenice). Der liebe Himmel weiss, wie man auf den Gedanken gekommen sein mag, Ricci's saubere Nozze di Figaro, die kaum zwei oder dreimal bei ihrer Geburt zu Mailand das Theaterlicht erblickten, der Vergessenheit ewiger Nacht zu entreissen. Der Mailänder Fiasco totale hat sie aber auch hier getroffen. Kaum erhielt die Leva in der Rolle der Susanna und Napoleone Rossi in jener des Don Basilio einigen Beifall. Ein zwar nicht totaler, doch ehrlicher Fiasco traf die folgende zweite Oper: Un Episodio di San Michele del Maestro Savj. Donizetti's Elisir d'amore heiterte das Theater wieder auf. Die Olivieri, Buffo Rossi, Tenor Donati und Bassist Sermattei wurden häufig applaudirt. I due sergenti, del Maestro Mazzuccato, worin die Leva sang, fand bei Weitem nicht dieselbe Aufnahme als ihre Vorgängerin.

Die Sängerin *Croff*, vom Mailänder Conservatorium, hat sich hier etablirt und gibt im Singen Unterricht.

### Lombardisch-Venetianisches Königreich.

*Mailand* (Teatro alla Scala). Die Herbststagione begann schon am 13. August und endigte den 4. December. In diesen viertehalb Monaten liefen sieben Opern, eigentlich nur eine einzige, vom Stapel. Mercadante's Giuramento, Donizetti's Maria di Rudenz und Herrn Imperatori's Bianca di Belmonte blos zweimal, das zweite Mal zur Noth; Donizetti's Convenienze teatrali, ein einziges Mal, dessen Gemma di Vergy, beiläufig dreimal, Ricci's Corrado d'Altamura zehn- oder zwölfmal, und Herrn Verdi's Nabucodonosor, mit welchem die Stagione begann und endigte, 67 Mal! In diesem die verwichene Fastenzeit zum ersten Male mit Beifall hier gegebenen Nabucodonosor (s. Allg. Musikal. Zeit., No. 42 vom v. Jahrg.) debütirte die Prima Donna De Giulj mit grossem Glücke, und gewann die Gunst des Publicums dergestalt, dass obige Zahl 67, auch in Betracht des wenigen oder gar nicht Gelingens der übrigen Opern, wenigstens in Italien nicht sonderlich auffällt, die armen Abonnenten aber jedenfalls zu bedauern waren. Die Sign. De Giulj hat einen hübschen Sopran in den hohen Chorden, in den mittlern (wenigstens auf der Scala) ist er null, und mit der Geläufigkeit sieht's traurig aus; sie singt aber con anima und war die beste Prima Donna der Stagione. Wahr ist es auch, die Rolle der Abiguille im Nabuco passte ihr besonders au; in der Gemma di Vergy erregte sie nicht denselben Enthusiasmus, und in der Maria di Rudenz gar keinen. Die Mieciarelli, die im Giuramento und auch in der Buffarolle der Convenienze tea-

trali debütirte, verunglückte ganz. Im zweiten Act des Giuramento hielt sie sich wacker, sie ist aber im Ganzen abgenutzt, wie es überhaupt, der so sehr ermüdenden modernen Opern wegen, mit allen heutigen Sängern über kurz oder lang der Fall ist. Buffo Rovere hat demnach ein einziges Mal die Bühne in dieser Stagione betreten und zwar als Mamma Agata. Die noch junge, ebenfalls sehr abgenutzte Abbadia singt nur allzusehr con anima, ja col corpo, weil ihr vom Publicum, dessen Wohlwollen sie geniesst, zum Schreien abgenöthigter Gesang einen Kraftaufwand erfordert; sie wirkte in den beiden Opern Corrado und Bianca. Von den männlichen Sängern — das Singpersonal der Stagione war sehr zahlreich — verdient vor Allen der Tenor Guasco eine lobenswerthe Erwähnung; er war auch der Beste der ganzen Gesellschaft. Ein anderer Tenor, Giovanni Severi, debütirte als Tamas in der Gemma di Vergy, mit einer starken, hohen, leider oft nicht reinen Stimme; der fängt schon bei Zeiten zu schreien an: die heutige Conditio sine qua non des schönen Gesanges. Von den Bassisten machten die Herrn Ferlotti, Fervi und der Franzose Derivis ihre Sache leidlich für die dermaligen Zeiten (die Pariser Revue Mus. No. 49 vom 4. December d. v. J., unter der Rubrik Italien, macht viel Wesens mit Herrn Derivis. Man lasse ihr die Freude. Dass er bereits für die dritte Oper engagirt ist, beweist höchstens, dass es für gewisse Rollen (namentlich Priesterrollen) ein brauchbares Subject ist. Der Pariser Menestrel vom 11. December sagt gerade heraus, Derivis habe im Giuramento Fiasco gemacht, und er sei blos in Priesterrollen vorzüglich). Die neue Oper *Bianca di Belmonte*, vom Herrn *Carlo Imperatori* aus Mailand, wurde mit Noth zweimal gegeben. Dieser junge Mann hatte bereits vor einigen Jahren eine andere unaufgeführte Oper componirt. Ein guter Freund, der sie gesehen, rieth ihm, die Musik, von der er bis jetzt höchst ärmliche Kenntnisse gehabt, ernstlich zu studiren, und empfahl ihn dem Herrn Kapellmeister v. Seyfried in Wien an, der ihn auch lieb gewann und einige Monat Unterricht gab. Die Allg. Mus. Zeit. sprach auch in einem vorigen Jahrg. von einer damals in der Schottenkirche zu Wien von Herrn Imperatori aufgeführten neuen Messe. Bei der baldigen Rückkunft des Herrn Imperatori in Mailand begriff man nicht, wie er in so kurzer Zeit sehr grosse Fortschritte gemacht haben konnte.... Seine oberwähnte Oper hat zwar einiges Gelungene, namentlich einen schönen Gesangchor der Introduction aufzuweisen; das Ganze gleicht aber einer Liszt'schen chromatischen Fantasie und war eine Geissel der Sänger und Orchester. Die aus 13, sage dreizehn, Tempo's bestehende Ouverture wurde von Letzterem nach der gemachten ersten Probe dem Maestro feierlichst zurückgegeben. — Herr *Arthur Saint-Leon*, erster Tänzer der Scala, zugleich ausgezeichneter Violinspieler, hat sich in dieser Stagione zuweilen in den Zwischenacten, Anfangs December auch in einer besondern musikalischen Academie, worin er seine eigenen Compositionen vortrug, mit starkem und für einen Tänzer gewiss verdientem Beifall auf der Scala hören lassen. Ob er auch ein guter Quartettspieler sei, ist zu bezweifeln.

(Beschluss folgt.)

*Leipzig*. Sonntag, den 23. April, in der Mittagsstunde, fand die Enthüllung des Denkmals statt, womit *Mendelssohn* den Manen *Sebastian Bach's* ein Zeichen seiner Liebe und Verehrung, den freundlichen Anlagen um unsere Stadt eine neue anmuthige Zierde gestiftet hat. Es nimmt seinen Platz in der Nähe der Thomasschule, vor den Fenstern der Cantorwohnung ein, der einstigen des grossen Cantors an dieser Schule. Das Monument, im altdeutschen Style, ist nach der Angabe *Bendemann's* vom hiesigen Bildhauer *Knauer* trefflich ausgeführt. Der Enthüllung des Monumentes war ein Concert im Saale des Gewandhauses vorausgegangen, in welchem nur Compositionen *Sebastian Bach's* zur Aufführung kamen. Unter den Fremden, welche zu dieser Feier nach Leipzig gekommen waren, befand sich der einzige lebende Enkel *Seb. Bach's*, Kapellmeister *Bach* aus Berlin, früher in Diensten der Gemahlin Fr. Wilhelms II., ein rüstiger Greis in hohen Jahren. Auch Herr Professor *Bendemann* aus Dresden war anwesend.

## *Feuilleton.*

*Delphin Alard*, der junge äusserst talentvolle Künstler, ist am 25. Februar d. J. an *Baillot's* Stelle zum Professor am Conservatorium in Paris ernannt worden. Seine Etuden für die Violine, Op. 10, welche bereits in den Classen des Pariser Conservatoriums eingeführt sind, werden demnächst auch in Deutschland (bei Joh. Pet. Spehr in Braunschweig) erscheinen.

Am 17. Mai wird in Heidelberg das alljährliche Musikfest gefeiert werden. Zur Aufführung bestimmt sind *Händel's* Alexanderfest, und „Das Heidelberger Schloss,“ Cantate von dem Heidelberger Musikdirector *L. Hetsch*.

Redacteur: *M. Hauptmann*.

# *Verzeichniss neuerschienener Musikalien*

### und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom 2. bis 8. Mai d. J.*

*Benoni, G.*, Romanza Dammi il sopore. Lasst mir d. Schlummer, f. 1 Singst. m. Pfte. Wien, Mechetti. 15 Kr.
*Budinsky, F.*, Echo-Retraite f. d. Pfte. Prag, Hoffmann. 30 Kr.
*Burgmüller, H.*, Fleurs pour la Jeunesse. Rondino s. les Diamans de la Couronne p. le Pfte. Cah. 1. Ebend. 30 Kr.
*Chopin, F.*, Prélude p. le Pfte. Op. 45. Wien, Mechetti. 45 Kr.
— La même arr. à 4 mains. Ebend. 30 Kr.
*Czerny, C.*, Fant. s. des thèmes de Mercadante p. le Pfte. Op. 722. No. 7. 8. Wien, Mechetti. à 30 Kr.
*Döhler, Th.*, Impromptu fugit. p. le Pfte. Op. 39. No. 2. Ebd. 30 Kr.
*Donizetti*, Pas d'autre amour que toi! Melodie f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 45 Kr.
*Doppler, J.*, La Rose. Rondino s. les Huguenots p. Pfte. Op. 58. Prag. Hoffmann. 45 Kr.

*Giuliani, M.*, Var. p. la Guitare. Oeuv. posth. Wien, Mechetti. 45 Kr.
*Hau, L.*, Caprice-Etude p. le Pfte. Op. 3. Prag, Hoffmann. 40 Kr.
*Haydn, J.*, Quatuor p. 2 V., A. et Vcelle. No. 41. Part. Nouv. Edition. Berlin, Trautwein et Comp. 15 Sgr. netto.
*Henselt, A.*, Wiegenlied arr. à 4 mains. Wien, Mechetti. 30 Kr.
*Hoven, J.*, Il reviendra. Rom. f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 20 Kr.
*Labitzky, J.*, Gruss a. d. Heimath! 3 Polka, Op. 91, f. d. Pfte zu 4 Händen 45 Kr., zu 2 Händen 30 Kr. Prag, Hoffmann.
*Lichmann, J.*, Salon-Quadrille f. d. Pfte. Ebend. 30 Kr.
*Mendelssohn-Bartholdy, F.*, Quatuor p. 2 V., A. et Vcelle, Op. 13, arr. p. le Pfte à 4 m. Nouv. Edit. Leipzig, Br. et Härtel. 1 Thlr. 20 Ngr.
— Lobgesang. Eine Symphonie-Cantate nach Worten der heil. Schrift, Op. 52, f. d. Pfte zu 2 Händen eingerichtet. Ebend. 3 Thlr.
— 17 Variat. sérieuses p. le Pfte. Op. 54. Wien, Mechetti. 1 Fl. 15 Kr.
*Merk, F.*, Fleurs d'Italie. Fant. s. Lucia di Lammermoor p. le Vcelle av. Pfte. Op. 26. No. 2. Ebend. 1 Fl. 15 Kr.
*Moscheles, F.*, Grands Variat. s. la Marche d'Alexandre p. le Pfte à 4 mains. Op. 32. Nouv. Edition. Lpz., Br. et Härtel. 1 Thlr. 10 Ngr.
*Müller, F.*, La Gentille. Rondo p. le Pfte. Op. 1. Prag, Hoffmann. 1 Fl.
*Onslow, G.*, 2me Sonate F moll p. le Pfte à 4 mains. Op. 22. Nouv. Edition. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1 Thlr. 10 Ngr.
*Pirkhert, E.*, Thème origin. varié p. le Pfte. Op. 6. Wien, Mechetti. 1 Fl.
*Plachy, W.*, Fant. s. des thèmes fav. de Donizetti p. le Pfte. Op. 95. No. 15. 16. Wien, Mechetti. à 30 Kr.
*Plessen, F. L. v.*, Nordlands Lust. Walzer f. d. Pfte. Op. 41. Dresden, Meser. 15 Ngr.
— Die weisse Rose. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 42. Ebd. 4 Ngr.
— Traumbilder. Walzer f. d. Pfte. Op. 43. Ebend. 15 Ngr.
— Die Humoristen. Walzer f. Pfte. Op. 44. Ebend. 12½ Ngr.
*Plessen, F. L. v.*, Erinnerung schöner Stunden. Walzer f. d. Pfte. Op. 45. Dresden, Meser. 12½ Ngr.
— 4 Masurs f. d. Pfte. Op. 46. Ebend. 4 Ngr.
— Erinnerung an die Heimath. Walzer f. d. Pfte. Op. 47. Ebd. 12½ Ngr.
— Marine-Walzer f. d. Pfte. Op. 48. Ebend. 12½ Ngr.
— Jagd-Polka f. d. Pfte. Op. 49. Ebend. 3 Ngr.
— Erinnerung an die erste Liebe. Walzer f. d. Pfte. Op. 50. Ebendaselbst. 12½ Ngr.
— Parade-Marsch f. d. Pfte. Op. 51. Ebend. 5 Ngr.
— Jugendlust. Walzer f. d. Pfte. Op. 52. Ebend. 12½ Ngr.
— Die Frühlingsboten. Walzer f. d. Pfte. Op. 53. Ebend. 12½ Ngr.
— Des Soldaten Heirathsgedanken. Lied m. Pfte. Op. 54. Ebd. 3 Ngr.
— 4 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 55. Ebend. 10 Ngr.
*Prager* fav. Galoppe, Polka u. s. w. f. d. Pfte. No. 113. 114. 115. Prag, Hoffmann. à 15 Kr.
*Redler*, La petite Coquette. Rondo brill. et facile p. le Pfte. Op. 43. Ebend. 30 Kr.
*Sokulski, A.*, Caprice-Etude p. le Pfte. Wien, Mechetti. 45 Kr.
*Thalberg, S.*, Romances sans paroles, Op. 41, No. 2, arr. p. le Pfte à 4 mains. Ebend. 45 Kr.
— Lieder ohne Worte, übertragen f. d. Pfte v. Czerny. Heft 4. Ebendaselbst. 1 Fl.
— 48 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. No. 37—48. Ebend. à 15—30 Kr.
*Tolbecque, J. B.*, Les Enfants terribles. Quadr. p. le Pfte. Ebd. 30 Kr.
*Tomaschek, W. J.*, Altböhmische Lieder a. d. Königinhofer Handschrift. Böhm. u. deutsch f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 82. Prag, Hoffmann. 1 Fl. 40 Kr.
*Weselský, P. M.*, Der Zeitgeist. Duch Času. Walčik pro Pianoforte. Op. 15. Ebend. 45 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch **Breitkopf & Härtel** in Leipzig zu beziehen.

# Ankündigungen.



Hierzu Ostermesse-Bericht 1843 von *A. Diabelli u. Comp.*, Kunst- und Musikalienhändler in Wien.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Mai. № 20. 1843.



## Recensionen.

*J. G. Töpfer,* Professor der Musik am grossherzogl. Seminar und Organist an der Stadtkirche zu Weimar: Die Orgel, Zweck und Beschaffenheit ihrer Theile, Gesetze ihrer Construction und Wahl der dazu gehörigen Materialien; von dem Orgelbau-Accorde, nebst vortheilhaften Bauentwürfen für Landgemeinden; von der Untersuchung alter schadhafter Orgeln, Verfertigung umfassender Reparatur-Anschläge, Intonation, Stimmung und von der Prüfung und Uebergabe neuer Werke. Ein Handbuch für alle Orgelfreunde, insbesondere für Bau-Behörden, Superintendenten, Pfarrer, Seminarlehrer, Organisten, Cantoren, Schullehrer, Musik-Studirende, Kirchencommissionen, Gemeinde-Vorsteher und Orgelbauer. Mit einer Kupferplatte und eingedruckten Zeichnungen. Erfurt, bei G. W. Körner. 1843.

Das obige Werk des verdienstvollen als Künstler wie als Gelehrter gleich ausgezeichneten Verfassers ist nicht mit einem anderen zu verwechseln oder etwa als zweite Auflage desselben zu betrachten, welches im Jahre 1833 unter dem Titel: „Die Orgelbaukunst nach einer neuen Theorie dargestellt“ u. s. w. erschien und späterhin durch mehrere Nachträge vervollständigt wurde. Erwarb sich in jenem umfassenderen Werke, einer höchst anerkennungswerthen Frucht deutschen Fleisses, deutscher Gründlichkeit und Gelehrsamkeit, Herr Professor Töpfer das Verdienst, zuerst die Orgelbaukunst, welche bis dahin fast ausschliesslich nur nach zum Theil sehr schwankenden Ergebnissen vieljähriger Routine und Erfahrung geübt worden war, so dass man durchaus nicht bei einem grösseren Orgelbau mit voller Zuversicht auf vollkommen genügende Resultate rechnen konnte, auf sichere mathematische, physikalische und mechanische Grundsätze zurückgeführt und dadurch für jenen Kunstzweig eine sichere Basis gewonnen zu haben, so war es bei Abfassung des vorliegenden Handbuches mehr sein Zweck, die Resultate seiner vieljährigen höchst mühseligen und mit einem wahrhaft bewundernswürdigen Fleisse durchgeführten wissenschaftlichen Untersuchungen, in zugänglicherer Form, in einen grösseren Bereich der Lebenspraxis einzuführen, und sie zugleich mit den Belehrungen zu verbinden, welche von ihm für die auf dem Titelblatte benannten Behörden in den dort ebenfalls näher angegebenen Fällen für erspriesslich erachtet wurden. So hat er denn hier ein in vieler Hinsicht sehr tüchtiges, lehrreiches und brauchbares Werk geliefert, reich an Erörterungen und Auseinandersetzungen, wie man sie in älteren Schriften dieser Art, wie z. B. der Wolfram'schen u. a., vergebens suchen würde, und wenn man zu dem hier vorliegenden Handbuche die vom Verfasser besonders herausgegebenen kleineren Broschüren über Erhaltung der Orgel (Jena, bei Mancke) und über Anwendung der Scheible'schen Methode auf Stimmung der Orgel (Erfurt, bei Körner) hinzufügte, so möchte man wohl so ziemlich vollständig Alles bei einander haben, was man bei Errichtung neuer Orgelwerke, bei Unternehmung grösserer Reparaturen von alten und überhaupt zur sicheren und dauerhaften Herstellung und Erhaltung der hier in Rede stehenden kostbaren Instrumente zu wissen vornehmlich nöthig hat. Wie reich vorliegendes Handbuch an eigenthümlichen Untersuchungen und Belehrungen ist, wird schon ein flüchtiger Ueberblick des zwölf enggedruckte Seiten langen Inhaltsverzeichnisses darthun. Dabei ist die Darstellungsweise des Verfassers fast überall so klar und präcis, dass wohl ein Jeder, der mit den nöthigen mathematischen, mechanischen und physikalischen Vorkenntnissen ausgerüstet ist und sich sonst schon durch eigene Anschauung einige Bekanntschaft mit dem Bau und der inneren Einrichtung einer Orgel erworben hat, im Stande sein wird, seinen Erörterungen zu folgen; jedoch gilt immerhin die Frage: ob nicht der geehrte Verfasser, der freilich als tüchtiger Mathematiker und Mechaniker die schwierigsten Rechnungsarten mit Leichtigkeit handhabt, bei manchen der auf dem Titelblatte genannten Behörden eine zu grosse Vertrautheit mit jenen Vorkenntnissen voraussetzt und in dieser Hinsicht sein an und für sich gewiss höchst schätzbares Handbuch der nöthigen Popularität ermangelt. Recensent befürchtet, dass die Klage, welche er von Orgelbauern, Organisten und anderen Betheiligten vielfach über die allzugelehrte, zu viele mathematische Kenntnisse voraussetzende Darstellungsweise des gelehrten Verfassers erheben hörte, leicht auch bei manchen Abschnitten des vorliegenden Handbuches von dieser und jener Seite her wiederholt werden dürfte, und kann ihm daher nur rathen, bei Abfassung künftiger Werke dieser und ähnlicher Art, wenn sie nicht geradezu blos

für wissenschaftlich gebildete Leser, oder für Mathematiker und Physiker vom Fache bestimmt sein sollen, lieber zu wenig als zu viel an Vorkenntnissen vorauszusetzen.

Die Darstellung des Zweckes und der Beschaffenheit der Orgeltheile hat Recensent grossentheils klar und genügend gefunden. Nur §. 44, der von der Tractur handelt, möchte wohl etwas zu kurz und dürftig behandelt sein, und der Verfasser würde wohl gethan haben, wenn er diesen in mechanischer Hinsicht oft sehr verwickelten Gegenstand, auf dessen Anlage von Aussen sich zuweilen die Einfluss übenden Behörden sehr nachtheilige Einwirkungen erlauben, wenigstens nach den verschiedenen Hauptbeziehungen hin, durch Beifügung der gerade hier unentbehrlichen Zeichnungen ausführlicher erörtert hätte, da ja doch unleugbar von der einfachen oder künstlich combinirten Einrichtung der Tractur wenigstens zum Theil die mehr oder weniger leichte und sichere Spielart eines Orgelwerkes abhängt, und Fälle, in welchen der Orgelbaumeister zu diesfallsigen Missgriffen von den Behörden gezwungen wird, nach des Referenten Erfahrung keineswegs zu den unerhörten Erscheinungen gehören. Die Beschreibung der Labial- und Zungenpfeifen würde für den unkundigeren Leser durch Beifügung einiger Zeichnungen ebenfalls an Klarheit gewonnen haben, und der Verfasser hätte bei Behandlung dieses Gegenstandes, so wie bei Erörterung der gedeckten Pfeifen die hierher einschlagenden interessanten Abhandlungen Gottfried Weber's und der Gebrüder Weber in der Cäcilia wenigstens beiläufig in's Auge fassen mögen, um so mehr, da wohl die wenigsten seiner Leser mit den dabei vorkommenden eigenthümlichen Erscheinungen vertraut sein dürften. Sehr erfreulich waren dem Referenten — und werden gewiss auch für viele andere Leser sein — die genauen und bestimmten Berechnungen über die Menge des Materials für die Metallpfeifen, welche Recensent bisher noch in keinem anderen Werke mit solcher Zuverlässigkeit aufgestellt gefunden hat. Der Verfasser hat sich darin ein um so dankenswertheres Verdienst erworben, je grössere Uebervortheilungen in dieser Hinsicht vorzüglich beim Neubau grösserer Orgelwerke, unter etwa dabei stattfindender Abtretung alten Metallpfeifenwerks an den Bauunternehmer, vorzukommen pflegen.

Wollte Recensent übrigens alles in diesem Werke hervortretende Eigenthümliche und Neue hier geflissentlich hervorheben, so müsste er die Grenzen seiner Anzeige weit über die Gebühr überschreiten, und er beschliesst daher dieselbe mit dem wärmsten Danke für die hier durch den verehrungswürdigen Verfasser abermals gewonnenen Belehrungen über einen so vielseitiges, wissenschaftliches und practisches Interesse darbietenden Gegenstand, um dessen genauere Erörterung sich hier derselbe auf's Neue das grösste Verdienst erworben hat. —

Die äussere Ausstattung des Werkes gereicht der Verlagshandlung zur Ehre. Druckfehler hat Recensent nur wenige gefunden. Seite 1 steht Therpodion statt Terpodion. Dr. *Keferstein.*

---

*J. W. Kalliwoda:* Introduction, Romance et Rondo pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre ou de Pianoforte. Op. 107. Pr. av. Orch. 2⅙ Thlr., av. Pfte 1¹/₁₂ Thlr. Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters.

Die Introduction, Allegro vivace, ⁴/₄, ist 90 Tacte lang, grösstentheils Tutti; am Ende erscheint ein kleines Solo der Principalstimme, zur Romanze überleitend. Vorgezeichnet ist C dur; aber dieser Tonart gehören nur die zwei Anfangstacte, und zwei in der Mitte an, die andern 86 moduliren ziemlich durch alle Moll- und Durtonarten. Das ist zu viel, und das Zuviel bringt nie eine ächte Kunstwirkung hervor. Die Introduction hat einen wildleidenschaftlichen Character, es ist wahr, aber eine Einheit muss sich in jedem verwendeten Kunstmittel dazu doch zeigen. Hier ist überschwengliche Modulationsmannichfaltigkeit ohne alle Einheit. Das Furchtbarste, was die Musik vielleicht je zu schildern gehabt, wenn nämlich ein Mensch von Teufeln in den glühenden Höllenrachen geworfen wird, hat Mozart auf haaremporsträubende Weise im Don Juan doch mit unverletzter Modulationseinheit zu thun gewusst. Nach Herrn Kalliwoda's Manier in dieser Beziehung hätte Mozart jene Scene mit den vorhandenen 24 Tonarten gar nicht schildern können, er hätte wenigstens 48 gebraucht.

Muss man dieses Uebermaass von Modulation in der Introduction tadeln, so verdient das Werkchen im Uebrigen nur Lob. Die Romanze ist einfach, melodiös und ausdrucksvoll. Eben so das Rondo. Hinsichtlich der Schwierigkeit für den Virtuosen macht das Ganze in Vergleich mit den Compositionen eines Vieuxtemps, Ernst und ähnlichen nur mässige Anforderungen, klingt aber brillant genug, und wird die Hände der Zuhörer bei guter Ausführung nicht unbewegt lassen. *L.*

---

*C. Czerny:* Huit nocturnes romantiques de différents Caractères, composés pour le Piano. Op. 604. Mayence, Anvers et Bruxelles, chez les fils de B. Schott. Pr. 3 Fl. 12 Kr.

Diese Clavierstücke des überaus fruchtbaren Autors, von welchen indess nur einige einen wirklich romantischen Geist athmen, gehören zu den interessanteren unter seinen neuesten Arbeiten, die uns zu Gesicht gekommen, obgleich, streng genommen, kein einziges von ihnen den Ruhm einer mit Fleiss und Gründlichkeit durchgeführten Composition verdient, was um so mehr zu beklagen ist, da in den meisten, wenn auch nicht originelle, doch sehr reiche und ansprechende Motive ergriffen sind. Die Ueberschriften: „L'Hommage, Le désir, La persuasion, La colère, Les excuses, La consolation, La méditation, La joie," welche sie an der Stirn tragen, sind von der Art, dass nur einige derselben, wie etwa No. 2, 4, 6 und 8, in der Musik getroffen werden konnten, für welche es, nach unserer Ueberzeugung, unmöglich ist, Gedanken, wie z. B. la persuasion, les excuses, klar auszudrücken. Dass wohlgeübte Clavierspieler hier gar manche brillante Claviereffecte zu erwarten haben, braucht bei diesem Autor wohl kaum erst bemerkt zu werden. Die Ausstattung ist schön.

*S. Thalberg:* Graciosa, Romance sans Paroles pour le Piano. Mayence, Anvers et Bruxelles, chez les fils de B. Schott. Pr. 45 Kr.

Diese in Es moll beginnende und in Dur schliessende „Romance," eine einfache, zartgehaltene, ansprechende Cantilene, getragen von einer eben so einfachen, harmonisch-effectvollen Bassfigur, wird vorzüglich solchen Dilettanten Freude machen, welche, ohne sich an die grösseren und schwierigeren Compositionen des berühmten Salonvirtuosen wagen zu können, doch gern auch etwas von ihm spielen möchten. Die Ausstattung ist ausgezeichnet schön und geschmackvoll und das graziöse Jungfrauenbildchen auf dem Titelblatte recht hübsch lithographirt.

---

*F. Hünten:* Die junge Pariserin. 36 Melodieen für das Pianoforte übertragen. Mainz, Antwerpen und Brüssel, bei B. Schott's Söhnen. 6 Hefte. à 1 Fl.

Diese von Herrn Fr. Hünten für das Pianoforte arrangirten und da und dort mit Angabe des Fingersatzes versehenen „Melodieen" haben eine dem Recensenten bisher unbekannt gebliebene Mademoiselle L. Puget zur Verfasserin; sie sind grösstentheils leicht und gefällig und daher vorzüglich beim Unterrichte der Jugend anwendbar, welcher sie sich durch ihre schöne Ausstattung noch besonders empfehlen werden. *K. S.*

---

## Nachrichten.

*Berlin*, den 5. Mai 1843. Der April wurde durch viele, theils vorzügliche, theils mittelmässige Musikaufführungen ausgezeichnet, deren Anzahl jedoch zuletzt um so mehr Uebersättigung erzeugte, als mit den Osterfeiertagen auch warme Frühlingswitterung eintrat. Wir beginnen mit den fast unzähligen Concerten den möglichst kurzen Bericht. Unter diesen erwähnen wir zuerst die zwei von *Hector Berlioz* auf der königlichen Opernbühne (zur Hälfte der Einnahme mit der Intendanz) veranstalteten grossartigen Musikaufführungen, bei welchen unter *Meyerbeer's* Auspizien die königliche Kapelle, Musikschule, der Theaterchor und eine grosse Anzahl Militärmusiker mitwirkte. Beide Concerte waren, besonders das zweite, nur sparsam besucht. In dem ersten wurden unter *Hector Berlioz's* sehr umsichtiger und feuriger Leitung folgende seiner eigenen, originellen, jedoch häufig unklaren und mit Instrumentaleffecten überladenen Compositionen ausgeführt: 1) Ouverture zur Oper Benvenuto Cellini (zu lang und wenig verständlich). 2) „Der fünfte Mai oder Napoleon's Tod," Cantate für eine Bassstimme und Chor, voll tiefen Gefühls und reich an Erfindung. Herr *Bötticher* sang die schwere Solopartie sehr ausdrucksvoll. 3) Harold, Symphonie (eigentlicher Tongemälde) in vier Theilen, mit obligater Viola, welche Herr KM. *Leopold Ganz* mit schönem Ton und sicher spielte. Der erste und letzte Allegrosatz enthält einzelne Motive von eigenthümlicher Erfindung, jedoch wenig Durchführung derselben, daher das genaue Verständniss der Ideen wegfällt. Am Meisten sprachen die beiden Mittelsätze: „Abendgebet der Pilger," die Glockenklänge originell nachahmend, und „Ständchen" durch neue Instrumentaleffecte an. 4) Offertorium aus *H. Berlioz's* Requiem. Sehr monoton durch die Unisoni des Chores, welcher nur zuletzt vierstimmig und befriedigend endet. 5) *C. M. v. Weber's* Einladung zum Tanz, Rondo für das Pianoforte, von *Berlioz* für grosses Orchester sehr wirksam instrumentirt. Ueberhaupt ist dieser Tonsetzer in der Kunst der Instrumentation besonders erfahren; dagegen schreibt derselbe sehr unvortheilhaft für die Singstimmen, wie dies 6) die von Dem. *Marx* recht gut gesungene Cavatine aus „Benvenuto Cellini," und noch mehr die Chöre des Requiem's ergaben, in welchen die Soprane und Tenore sehr hoch liegen und die Bässe in der Tiefe wenig hörbar sind. Das Dies irae, Quaerens me und Lacrimosa befriedigte weniger, als das durch sechszehn Posaunen im zweiten Orchester, eine Masse von Blechinstrumen und zwanzig Panken auf der Bühne allerdings gewaltsam effectuirende Tuba mirum mit Chor. Im zweiten Concerte liess uns Herr *H. Berlioz* lauter eigene Compositionen hören: 1) Ouverture zu „König Lear," imposant beginnend, später sich in das Mystische verlierend, was wahrscheinlich den Irrsinn bezeichnen sollte. 2) Recitativ und Arie, von Dem. *Hähnel* gesungen. Fragment des Prologs der Symphonie: „Romeo und Julia," von welcher noch 3) 4) und 5) drei Sätze ausgeführt wurden, unter denen sich das Scherzo: „Die Traum-Königin Mab" ganz besonders durch neue Instrumentalcombinationen und reiche Phantasie auszeichnete. 6) sang Dem. *Recio* aus Paris zwei französische Romanzen mit Orchesterbegleitung recht angenehm, obgleich nur mit schwacher Sopranstimme. 7) und 8) wurden die beiden Mittelsätze der Harold-Symphonie wiederholt, wie 9) die vorerwähnten Chöre aus dem Requiem von *Berlioz*, der bereits von hier über Hannover u. s. w. nach Paris zurückgereist ist. Für Deutschland sind seine Compositionen weniger geeignet, als für den überreizten französischen Geschmack, obgleich ein bedeutendes Talent, jedoch mehr Esprit als Gemüth darin vorwaltet. — Dem. *Marie Recio* liess sich auch in einer eigenen Soirée in italienischen Gesängen und französischen Romanzen mit Beifall hören. Sonst gefiel noch ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, von Herrn MD. *Taubert* componirt, von ihm und den Herren Gebrüdern *Ganz* mit Energie und Geschmack ausgeführt. Auch der schöne Vortrag eines Adagio's für die Clarinette aus dem *Mozart*'schen Quartett von dem Herrn *C. Bärmann* jun. aus München, und ein höchst originelles Gesangstück: „Der Trappist" von *Meyerbeer*, von Herrn *Bötticher* vorgetragen, zeichnete sich besonders aus. — Der erwähnte vorzügliche Clarinettvirtuos Herr *Carl Bärmann* liess sich in einem eigenen Concert in mehreren eigenen Compositionen mit vielem Beifall hören, den sein schöner Ton, wie sein nüancirter Vortrag, besonders das Piano, wie seine bedeutende Kunstfertigkeit wohl verdient. (Wie es heisst, wird derselbe hier in der königlichen Kapelle eine Stelle erhalten.) In demselben Concerte liess sich auch ein recht fertiger Pianist Herr *W. Krüger* aus Stuttgart

beifällig hören. Die Damen *Marx* und *Hetzenecker* (aus München) erfreuten in diesem Concert die nur sparsam versammelten Zuhörer durch ihren Gesang. Von den Compositionen des Herrn *Bärmann* machte das Tongemälde: „Ein Abend auf den Bergen" den meisten Eindruck, obgleich auch Variationen für die Clarinette auf ein Originalthema durch den empfindungsvollen und ungemein fertigen, sichern Vortrag gefielen. — Die Singacademie führte *Joh. Seb. Bach's* Passionsmusik nach dem Evangelium Mathaei, Kap. 26 und 27, von Seiten der trefflichen Chöre vorzüglich gelungen aus. Auch die hohe Tenorsolopartie des Evangelisten wurde von Herrn *Mantius* ausgezeichnet schön vorgetragen. — In der stillen Woche wurde *Graun's* Passionscantate: „Der Tod Jesu," wie alljährlich, am Mittwoch vom Herrn MD. *Julius Schneider* zu wohlthätigem Zweck in der Garnisonkirche, unter Mitwirkung seines Gesanginstituts (vor 25 Jahren vom verstorbenen *Hansmann* gegründet) und am Charfreitage von der Singacademie mit grosser Theilnahme ausgeführt. — Am Ostersonnabende fand im königlichen Opernhause eine geistliche Musikaufführung Statt, zu welcher (auf Befehl des Königs) das berühmte Miserere von *Hasse* für weibliche Stimmen gewählt war, welches indess von dem gegen das starke Orchester zu schwachen weiblichen Chor ohne besondere Wirkung ausgeführt wurde. Auch das *Mozart*'sche Requiem, welches hierauf folgte, haben wir schon ergreifender ausführen hören. Die Soli waren durch die Damen *Marx*, *Hähnel*, *Tuczeck* und die Herren *Mantius* und *Bötticher* (im Requiem) gut besetzt. — Dem Concert einer jungen Sängerin *Clementine Steinau* war Referent verhindert beizuwohnen. — Dem. *Adele Hutier* hat sich als talentvolle Pianistin in einer eigenen Soirée producirt, bedarf jedoch noch gründlicher Anleitung, um sicher und deutlich solche Compositionen vorzutragen, wie die Sonata quasi Fantasia von *Beethoven*. — Ein Schüler von *Paganini*, der Marchese *Prospero Manara* aus Parma hatte mit der 11jährigen Pianistin *Therese Elb* aus Dresden ebenfalls eine musikalische Soirée veranstaltet, und zeigte darin guten Ton und ziemlich gelungene Nachahmung der Eigenheiten seines Meisters, ohne jedoch dessen genialen Schwung zu besitzen. Auch war die Intonation nicht immer rein, am gelungensten das Violinspiel auf der G-Saite allein, im Vortrage der Variationen von *Pechatschek*. Ausserdem trug der Virtuose noch ein Tongemälde für die Violine „Der Traum" bezeichnet, wie auch ein Solo eigener Composition und ein Potpourri aus Norma vor. Die junge Pianistin zeigte guten Anschlag, regelmässige Haltung und Fingersetzung, mässige Fertigkeit, jedoch noch wenig Kraft im Vortrage des ersten Allegro's des *Hummel*'schen Pianofortecconcertes in A moll, ohne Begleitung. Eine italienische Sängerin Dem. *Sarti* aus Mailand liess weniger vorzügliche Stimme und Tonbildung, als Lebendigkeit des Vortrages in einer Arie von *Donizetti* und Canzonette von *Ricci* hören. Vorzüglich schön trug Herr *Schubert* mit Herrn *Schulz* Variationen für die Clarinette und das Pianoforte von *C. M. v. Weber* vor. — Denselben Abend liess sich auch der Clarinettist Herr *C. Bärmann* und eine Mezzosopransängerin von guter Stimme Dem. *Brexendorff* im königl. Theater hören, welche eine Schülerin der (sich hier noch aufhaltenden) berühmten *Marianne Sessi* und des Dr. *Hahn*, Gesanglehrers bei der königl. Gesangschule, ist. — Die königliche Bühne zeichnete sich durch Wiederholungen der „Hugenotten" und von *Gluck's* Armide aus. Letztere gab einmal auch Mad. *Schröder-Devrient* bei ihrer Durchreise, darin jedoch von Seiten des Gesanges weniger befriedigend, als in *Meyerbeer's* trefflicher Oper, in welcher die grossartig mimische Darstellerin die Valentine zweimal mit enthusiastischem Beifall wiederholte. Die Furie des Hasses in der Oper Armida hatte abwechselnd Mad. *Burchard* und Dem. *Marx* übernommen. Dem. *Caroline Hetzenecker* vom königl. Hoftheater zu München trat mit gemässigtem Beifall als Gräfin in *Mozart's* Figaro, Romeo in den Capuleti e Montecchi, Iphigenia in Tauris von *Gluck*, Adalgisa in der Oper Norma (die Hauptrolle sang Dem. *Marx* beifällig) und zuletzt als Rosine in *Rossini's* „Barbier von Sevilla" auf. Die junge Sängerin besitzt einen klangvollen Mezzosopran und Talent zur Darstellung, ihre Stimme ist jedoch noch nicht gleichmässig und in guter Methode hinreichend ausgebildet, was durch fleissige Uebung zu erlangen ist. Ein Tenorist von starker Bruststimme, im Spiel jedoch noch wenig routinirt, Herr *Pfister* vom Hoftheater zu Wien, gab den Sever, Nemorino im „Liebestrank" und Elvino in der „Nachtwandlerin" mit Beifall. In letzteren beiden Opern ist Dem. *Tuczeck* vor ihrer dreimonatlichen Urlaubsreise nach Prag und Wien zuletzt mit grosser Auszeichnung aufgetreten. Jetzt wird *Spohr's* Faust von Herrn GMD. *Meyerbeer* sehr sorgfältig eingeübt. Das recitirende Drama hat durch die Anstellung der Dem. *Clara Stich* einen Ersatz für die Abwesenheit des Fräul. *Charlotte v. Hagn* gewonnen. Die anmuthig-natürliche Darstellerin trat als Klärchen in *Goethe's* Egmont zuerst auf und verschaffte uns dadurch den Genuss der genialen Musik von *Beethoven*. Nur *Seydelmann's* Alba blieb unersetzt, wie überhaupt dieser Künstler so schwer als *Ludwig Devrient* zu ersetzen sein dürfte. — Die italienische Operngesellschaft wagte den misslichen Versuch einer Aufführung des Don Giovanni in der Originalsprache und mit den parlanten Recitativen, jedoch nur mit theilweisem Erfolge. Signora *Assandri* sang die Donna Anna elegisch ganz vorzüglich, jedoch die leidenschaftlich rachesüchtige Spanierin trat nicht lebhaft genug vor. Desto mehr war dies der Fall (und fast zu sehr) bei der Darstellung der Donna Elvira durch Signora *Gambaro*, welche die eingelegte Arie, wie auch die Ensemble's vorzüglich gelungen sang, in der Mimik indess zu viel that. Signora *Zoja* war weder im Gesange noch Spiel für die Zerline geeignet, eben so wenig der Darsteller des Don Juan seiner Rolle gewachsen. Signor *Paulin* sang den Ottavio etwas schwach, sonst aber gut, bis auf die Rubini-Manier in der letzten Arie. *Leporello* spielte den Buffo etwas derb, doch gewandt, hatte aber zu wenig Stimme für die Basspartie. Der *Masetto* war mit der beste von den männlichen Darstellern, auch Signor *Torre* recht kräftig, seine Bassstimme nur etwas rauh als Comthur. Das Orchester war lobenswerth; nur die Tempi fasste der Dirigent, Signor *Quattrini*, theils zu rasch, theils schleppend auf.

Sehr störend ist dessen stets arpeggirende Pianofortebegleitung der Seccorecitative. Es bedarf ja blos des Angebens der Accorde, durch den Contrabass unterstützt, und keiner Phantasieen auf dem Piano während des Gesanges. Don Giovanni ist übrigens bisher nur einmal italienisch gegeben, da Signor *Zucconi* gleich nach der Vorstellung erkrankte. — Bei der königl. Bühne wird nächstens Frau *van Hasselt-Barth* zu Gastrollen erwartet. — Die Singacademie beging am 23. v. M. eine seltene Feier, das Jubiläum einer vorzüglichen Altsolosängerin, des Fräul. *Constanze Blank*, welche gleich in den ersten Jahren der Gründung durch *Fasch* ein thätiges und treues Mitglied der Academie geworden und seit fünfzig Jahren geblieben war. Die Vorstehergesellschaft hatte zu dieser Feier sämmtliche hier anwesende Mitglieder (nahe an 600) um 6½ Uhr Abends in das Local der Academie eingeladen. Um 7 Uhr wurde die Jubilarin in die festlich geschmückten und erleuchteten Hallen eingeführt, wo eine von *Bornemann* gedichtete, vom Director *C. F. Rungenhagen*, mit Einschaltung von drei Versetten aus Psalmen von *C. Fasch*, in Musik gesetzte Festcantate die Gefeierte empfing. Eine kurze Rede schilderte hierauf das Verdienst der Jubilarin, die noch in voller Kraft an den Versammlungen der Singacademie mitwirkend Theil nimmt. Hierauf schloss ein von *S. H. Spiker* gedichtetes, von *Ed. Grell* sehr ansprechend achtstimmig componirtes Lied diesen Theil der Feier. Werthvolle Geschenke und ein duftender Blumenkranz wurden der Gefeierten verehrt, welche noch im Kreise von 250 Mitgliedern an einer Festtafel den Ehrenplatz einnahm, und der mehrere Festlieder von *Rungenhagen*, *E. Grell*, *Julius Stern*, *de Cuvry* und *J. P. Schmidt*, für vier Singstimmen mit Chor in Musik gesetzt, gewidmet wurden. Sinnig bezeichnend heisst es in dem *Spiker*'schen Liede:

„Es empfängt die Welt der Töne
„Die zur Heimath sie gewählt:
„Die, gekrönt von der Kamöne,
„Sich zu ihren Treuen zählt.
„Regem Walten seine Kränze,
„Lorbeer aus Apollo's Hain:
„Gleicht die Kunst dem ew'gen Lenze,
„Sollst Du uns ein Sinnbild sein."

*Berlin.* Am 18. April liess sich der rühmlich bekannte Organist *Ritter* aus Erfurt auf der Orgel der hiesigen Marienkirche hören, und rechtfertigte durch sein gediegenes Spiel und seine in jeder Beziehung meisterhafte Behandlung des Instrumentes vollkommen den ihm von Leipzig vorangegangenen ehrenvollen Ruf, der ihn unter die ersten unserer lebenden Orgelvirtuosen stellt. Von den vorgetragenen Stücken nennen wir neben der Fuge von *Bach* und dem Choralvorspiel *Ritter's* in der phrygischen Tonart, vorzüglich seine schöne und kraftvolle Fantasie, welcher er den herrlichen *Luther*'schen Choral: „Eine feste Burg" zum Motiv gab. Unter den dem modernen musikalischen Geschnörkel allseitig dargebrachten Huldigungen ist es wahrhaft wohlthuend und erfreulich, ein so schönes Talent, wie das des Herrn *Ritter*, unverrückt seine Bahn auf classischem Boden fortschreiten zu sehen. *N.*

---

*Prag* (Beschluss). Das Concert zur Unterstützung der Hausarmen brachte eine höchst erfreuliche Reprise der Concertouverture (Frühlingsgenuss) von *S. Goldschmidt*, welche mit derselben Theilnahme wie das erste Mal begrüsst wurde.

Recht wacker gingen die Variationen für zwei Violinen von *F. Kalliwoda*, vorgetragen von den Zöglingen *Jos. Czapek* und *Jos. Kolotz*.

In den Variationen über ein russisches Thema für die Pedalharfe entfaltete Fräul. *Anna Claudius* eine bedeutende Kunstfertigkeit; noch erfreulicher erschien es, dass sie ihrem Instrumente einigen poetischen Ausdruck abzugewinnen vermag, der den gewöhnlichen Harfenspielern meistens ganz fehlt.

Die Romanze für die Physharmonica, zwei Violinen, Viola und Violoncello, componirt von *J. Nep. Skraup*, jüngerem Bruder des Kapellmeisters *Franz Skraup*, vorgetragen von den Herren *Apt*, *Mildner*, *Wirth*, *Bartak* und *Bühnert*, zeugt von Routine und Gewandtheit in der Form, doch erheben sich die Gedanken nicht über das Gewöhnliche.

In dem Concerte des Cäcilienvereins zum Besten hilfsbedürftiger Studirender wurde zuvörderst die herrliche Mozart'sche C dur-Symphonie mit vorzüglicher Präcision producirt. Das Pianoforteconcert von *Ludwig v. Beethoven* mit Begleitung des Orchesters trug Herr *Wilhelm Deutsch* sehr nett und präcis vor und liess nur etwas mehr Schwung zu wünschen übrig.

Die Gesangstücke eröffnete ein Psalm für zwei vierstimmige Chöre und vierstimmigen Sologesang von *Louis Spohr*; er ging gut zusammen — bis auf einen Umstand, die Stimmen sanken nämlich so, dass der Psalm, der in C dur anfing, in H dur schloss!

„Die Lerchen," Gedicht von *Uhland*, in Musik gesetzt für eine Sopranstimme mit Begleitung von vierstimmigem Männergesang von *Ferdinand Hiller*, vorgetragen von Fräul. *Louise Bergauer* und einem kleinen Chor, ist eine recht artige Composition, und auch „Liebe und Wein," Männerchor von *Mendelssohn-Bartholdy*, eben so effectvoll, doch scheinen mir beide nicht recht passend in ein Concert, wo grossartige und gediegene Tonwerke ausgeführt werden, und dürften von den Componisten selbst wohl mehr für kleinere Kreise und Liedervereine geschrieben worden sein.

Den Epilog des musikalischen Ganzen bildete, um das: „Ende gut Alles gut!" zu rechtfertigen, „Meeresstille und glückliche Fahrt" von *Goethe*, in Musik gesetzt von *Ludwig v. Beethoven*, welches trefflich gegeben wurde.

Das Programm des Concerts für das Privatinstitut zur Heilung und Erziehung armer blinder Kinder brachte zuvörderst die Ouverture zur Oper: Medea von *Cherubini*, auf welche Introduction und Variationen für die Flöte, componirt von *Böhm*, mit vieler Fertigkeit vorgetragen von Herrn *W. Müller*, Orchestermitglied des königl. ständischen Theaters, und sodann das Ave Maria von *Schubert* folgte, gesungen von Fräul. *Anna Matzak v. Ottenburg*, welche hier in deutscher Musik mehr leistete als wir von ihrer durchaus italienischen Kunstbildung erwarteten, welcher natürlich das zweite Ge-

sangstück: Arie aus den Puritanern von *Bellini* mehr zusagte.

In dem allerdings grossen Concert für die Violine von *H. Vieuxtemps*, vorgetragen von Herrn *Raimund Dreyschock*, fand dieser hinlänglichen Spielraum, um bedeutende Fortschritte im eleganten Vortrag, Sicherheit, Reinheit und Kraft an den Tag zu legen, welche letztere sich insbesondere bei der ungeheueren Länge dieses Concerts zu bewähren Gelegenheit hatte. Auch wurde eine Saite durch die drückende Hitze verstimmt, was den Erfolg des jungen Künstlers gleichfalls beeinträchtigte. Was das Concert selbst betrifft, so verspare ich meine Ansicht über dasselbe, bis wir es von dem Tonsetzer selbst gehört haben, der nächstens hier eintreffen soll. In unserer Zeit componiren diese Herren ja meist nur für sich selbst: „Amor incipit ab ego!" Höchst erfreulich für den wahren Freund der Kunst waren die Variationen für die Clarinette von *F. Beer*, vorgetragen von *J. Pisarzowitz*, Professor am Conservatorium und Orchestermitglied des königl. ständischen Theaters, der sich in Bezug auf Kraft, poetische Schönheit und seelenvollen Ausdruck den Ersten auf jenem Instrumente anreiht.

Das Concert zum Vortheile der Erziehungsanstalt weiblicher Waisen wurde mit der zweiten Ouverture von *L. Kleinwächter* eröffnet und mit jener zu Ferdinand Cortez von *Spontini* geschlossen. Die interessanteste Erscheinung desselben war eine neue Kunstjüngerin Fräul. *Bertha Maccassy*, welche mit einer sehr schönen, durchaus gleichen Mezzosopranstimme und natürlichem Gefühl eine — wie man es bei einer Lehrerin wie Madame *Podhorsky* erwarten kann — tüchtige Schule, brillante Coloratur und (wo nicht Befangenheit eintritt) silberreine Intonation vereinigt. Fräul. *Maccassy* sang die Romanze: „An die Rose" aus *Spohr's* Zemire und Azor und die Sortita des Romeo aus den Montecchi und Capuleti, deren Wiederholung im stürmischen Beifallsjubel verlangt wurde. In beiden Nummern leistete die Kunstnovice Ausgezeichnetes, doch können wir in Bezug auf die Letztere unser Befremden nicht unterdrücken, dass eine so erfahrene Sängerin wie Mad. *Podhorsky* ihren Schülerinnen Aufgaben zu lösen gestattet, in welcher sie sich verleiten lassen, gewisse Manieren grosser Künstlerinnen anzunehmen, wodurch ihre künstlerische Selbständigkeit wenigstens retardirt, wenn nicht aufgehoben wird. (Wir haben Fräul. *Maccassy* späterhin noch einmal in dem *Spohr*'schen Oratorium: „Des Heilands letzte Stunden" gehört, worin sie vorzüglich die Arie mit Harfensolo in der zweiten Abtheilung ganz gelungen vortrug.)

Eine Fantasie für die Violine mit Orchesterbegleitung von *B. Molique* und ein Adagio mit Pianofortebegleitung von *H. Ernst* trug Herr *Eduard Wittich* recht beifällig vor, und auch der kleine Pianist *Wehly* entfaltete in dem Capriccio für das Pianoforte mit Orchesterbegleitung von *Mendelssohn-Bartholdy* ein schönes Talent, obschon diese Composition seiner Jugend noch zu fern liegt.

Im dem Concerte zum Besten des Armeninstituts wurde auf Verlangen die *Mozart*'sche Symphonie so wie „Meeresstille und glückliche Fahrt" wiederholt.

Der Pianist Herr *Wilhelm Kuhe*, an welchem wir, seit er das letzte Mal öffentlich gespielt, keine merkbaren Fortschritte gesehen haben, eröffnete sein Concert mit der Sonate in Cis moll von *L. v. Beethoven*. Es scheint seit einiger Zeit unter den Pianisten Mode zu werden, *Beethoven*'sche Compositionen zu spielen, gleichsam um die ernste Kritik zu entwaffnen und zu beschwichtigen und sich vor dem Vorwurfe zu salviren, dass sie zu sehr der Mode huldigen; gerade dadurch aber geben sie der Kritik um so mehr das Schwert in die Hand. Wenn ein *Liszt*, durch den unsinnigen Enthusiasmus eines kunstfanatischen Publicums über seine Stellung zu andern musikalischen Potenzen verblendet, *Beethoven* eine Huldigung darzubringen vermeint, wenn er seine Tondichtung in das *Liszt*'sche übersetzt, so mögen das die musikalischen Zustände unserer Zeit erklären und entschuldigen, — zu vertheidigen ist es nicht. Will aber ein Anderer *Beethoven*'sche Partieen spielen, so wage er sich nicht eher an dieselben, als bis er — wenn das möglich ist — in den Geist desselben eingedrungen ist, sonst werden jene verballhornt, wie es hier mit der Fis moll-Sonate geschehen ist. Die Hommage à Händel, Duo für zwei Pianoforte, vorgetragen von Herrn *Lubowsky* (Schüler des Herrn *Tomaschek*) und dem Concertgeber, ist weder eine classische Composition, noch gibt sie dem Pianisten Gelegenheit, sich auszuzeichnen. Dass sich der Concertgeber die Reminiscenzes aus den Puritanern von *Liszt*, die er mit vieler Fertigkeit spielte, gekürzt hatte, wollen wir ihm nicht übel nehmen, zufällig (?) sind aber die Kürzungen gerade auf die schwierigsten Stellen gefallen. Fräul. *Anna Matzak v. Ottenburg* sang die grosse Arie der Vitellia aus Titus von *Mozart* sehr wacker, wenn gleich abermals hervortrat, dass doch die italienische Musik ihr wahrer Wirkungskreis sei.

Herr *Gerstner* declamirte ein komisches Gedicht: „Bärbel das Trompetermädchen" von *Uffo Horn* sehr ernsthaft.

Die letzten drei Quartettsbende im gräflich *Clamm*'schen Palais zeigten das erfreuliche Resultat, dass das Zusammenspiel der Herren *Mildner*, *Bartak*, *Wirth* und Professor *Bühnert* seit dem vorigen Cyclus sehr an Rundung und Präcision gewonnen hat, nur sind wir nicht ganz einverstanden mit der zu grossen Freiheit, die sie sich hie und da mit den Tempi nehmen, welche sie gern acceleriren, wodurch oft der eigenthümliche Character des Tonstücks aufgehoben wird, namentlich war dies in dem Finale des *Haydn*'schen D dur- und in allen Nummern des *Beethoven*'schen A dur-Quartetts der Fall, welches das Drängen und Treiben nicht verträgt. In der letzten Quartettsoirée wurde ein neues Quintett in C moll von *Veit* ausgeführt und mit grossem Beifall empfangen. Wir hoffen dieses neue Werk unseres achtbaren Landsmanns bald wieder zu hören und versparen unser Urtheil bis dahin.

---

## *Herbstopern 1842 in Italien u. s. w.*

(Beschluss.)

*Mailand* (Teatro Re). Die für nächste Karnevalsstagione engagirte Sängergesellschaft (die Prime Donne

Gazzaniga, Scalese, die Altistin Vietti, die Tenore Donati und Forti, Bassisten De Belat und Rodas, Buffi Cambiaggio und Cavisago, nebst den Comprimari und Secondi) gab einstweilen in der Stagione dell' autunnino (Herbstchen = December) etwas für Italien und vielleicht für jenseits der Berge ganz Neues, Opernvorstellungen mit französischen Vaudevilles in den Zwischenacten; ungefähr eine Vocal-Olla potrida von Zuckerwerk und Senf. Pacini's Saffo und Le pauvre Jacques machten den Anfang. Die Gazzaniga mit umfangsreichem Sopran schrie in der Höhe, die Altistin Vietti in den tiefen Chorden (die mittlern sind etwas verschleiert), Tenor Forti schrie wieder in den hohen Tönen und Bassist De Belat konnte es nicht in beiden, weil seine Stimme keine Kraft besitzt. Eine gegen Ende der Stagione gegebene neue Opera buffa: *Un sogno di primavera*, vom Maestro *Manusardi*, erhielt theilweis Beifall, von den Sängern vorzüglich die Gazzaniga und der Buffo Cambiaggio, auf welchen die Last des Ganzen ruht. Von der nichts weniger als neuen und characteristischen Musik kann man nicht einmal sagen, von wem sie eigentlich sei, denn sie ist ein Compositum aus dem heutigen leidigen allgemeinen musikalischen Tran Tran, zuweilen sogar seria, das Buch selbst keine löbliche Umarbeitung der Principessa in campagna, wozu einst Puccita die Musik componirte.

*Lecco* und *Lodi*. Dieselbe Gesellschaft und Opern von Orzinuovo und Dezenzano (s. d.).

*Casalpusterlengo*. Die Züricher Prima Donna unter dem Namen Luigia Corrodi, von welcher in diesen Blättern schon die Rede war, machte sich hier als Adina in Donizetti's Elisir d'amore viele Ehre. Nach ihr kam in die Reihe der Buffo Profeti, Tenor Casari und Bassist Piccardi. Die brave Corrodi gefiel darauf besonders in Ricci's Chiara di Rosenberg.

*Orzinuovo*. Die leidlichen Prime Donne Focosi und De Giavelotti sammt dem Tenor Giovannini wetteiferten hier in Rossini's Matilde Shabran und in Donizetti's Elisir dergestalt, dass die Focosi den Sieg davon trug. Vor ungefähr 25 Jahren machte sie auf der Mailänder Scala die Papagena in Mozart's Flauto magico recht artig. Jetzt scheint sie die wahre Maman dieser Papagena zu sein.

*Chiari*. In Donizetti's Roberto d'Evreux, Parisina und Elisir, worin Tenor Biava und seine Gattin, geborne Giovanelli, die Vaschetti und Bassist Massa wirkten, erhielt die Giovanelli die Palme; mehr ist hierüber nicht zu sagen.

*Desenzano*. Herr Mazzetti war als Furioso, in Donizetti's Oper gleichen Namens, ihre eigentliche Stütze. Die Prima Donna Morandi (Giulietta, nicht zu verwechseln mit der Clory Morandi, die eine Deutsche — Wienerin? — sein soll) erhielt denselben starken Beifall als zu Mantua, besonders ihrer starken Stimme wegen. Tenor Paglieri und der Buffo Franchi gaben dem Triumph des Ganzen das Siegel. Weit weniger gefiel darauf der Torquato Tasso, ab eodem Maestro.

*Montagnana*. Eine für hier gewiss respectable Gesellschaft: die Gazzaniga, die Montucchielli, Tenor Cagiati, Bassist Leon und Buffo Cambiaggio, fingen ihre Leistungen mit Bellini's Capuleti an, worin die Gazzaniga den Romeo, die Montucchielli die Giulietta, und Cambiaggio den Tebaldo zur grössten Zufriedenheit des Auditoriums vortrugen. Cambiaggio's Steckenpferd: Ricci's Chi dura vince konnte nicht ausbleiben. Il ritorno di Columella (ursprünglich Pulcinella von Fioravante, Sohn), zweites Hauptsteckenpferd des Cambiaggio, worin die Montucchielli die Prima Donna machte, erregte noch einen grössern Enthusiasmus.

*Casalmaggiore*. Die Prima Donna Eponina Bruni (Brun, eine Französin) etwa abgerechnet, fand Ricci's Chi dura vince, worin Tenor Picasso und die Bassisten Natali und Lodetti wirkten, anfänglich nicht die erwünschte Aufnahme. Donizetti's Furioso machte sogar einen feierlichen Fiasco und räumte Ricci die Bühne.

*Soresina*. Gesellschaft und Oper von Este (s. d.).

*Caneto*. Der Furioso, wie in Dezenzano, aber mit dem Bassisten Olivari und Tenor Ferrari (Prospero); hierauf Ricci's Chi dura vince, beide mit gutem Erfolge.

*Guidizzolo* (Flecken von ungefähr 2000 Einwohnern auf der Mantuaner Strasse). Neues Theater! und grosse Oper!! Beatrice di Tenda! Die Righini (Titelrolle) mit umfangsreicher Stimme singt gut, die Papa so so, Tenor Perego umsonst und mit doppelt starkem Beifall; Choristen kommen vom Brescianer Theater, sind sogar famös! Das Ganze noch mit einem Pas de Deux verherrlicht.

*Verona*. In einer gewissen Hinsicht könnte man in Italien, salva venia, die Komödie Fastenspeise und die Oper Fleischspeise nennen. Hier lebte man also seit verwichenem Karneval stets in der Faste, d. h. wir hatten während sieben Monate — eine grosse Seltenheit — keine Oper; dafür hatten wir sie im Herbste doppelt: also

Teatro Morando hielt seinen Einzug mit der magern Opera buffa Don Desiderio, del sign. principe Giuseppe Poniatowsky, in welcher die Mori, T. Cosma, Bassist Frizzi und Buffo Luzio die Zuhörer ohne Weiteres befriedigten. Weit glänzender war der Abzug auf Luzio's Favorit-Steckenpferd: Donizetti's Ajo nell' imbarazzo.

(Teatro Filarmonico.) Je weniger die Musik von Herrn Campana's Giulio d'Este anzog, desto mehr gefielen die Sänger, und vor allen die brave Goggi; nach ihr der hier bereits bekannte Tenor Pancani und Bassist Bartolini. Mit Donizetti's Gemma di Vergy hat sich das Blatt schnell gewendet; die gewohnte tägliche Kost schmeckte ungemein, und ein Donizetti'scher Nachtisch konnte nicht fehlen; in lauter Hast vergriff man sich nach seiner magern Regina di Golconda, nahm aber auch mit ihr vorlieb. Ganz zu Ende liessen sich die Tavola, die Zmyoski, Tenor Caggiati und Bassist Gorin in Mercadante's Vestale beklatschen.

*Vicenza* (Teatro Berico). Dasselbe wie im Teatro Morando zu Verona (s. d.).

*Rovigo* (Teatro della Società). Hier wirkte die nämliche Gesellschaft von Lugo. Der Anfang geschah mit Pacini's Saffo. Die Déranconrt = Titelrolle, die Bertrand = Climene, Baldanza = Faone, Capitini = Alcandro. Musik und Sänger erfreuten sich der besten Aufnahme. Bellini's Beatrice di Tenda ging darauf an-

fangs lau vorüber, zog aber in der Folge etwas mehr an. Die dritte Oper, Giovanna I. di Napoli, vom hier gebürtigen Maestro Malipiero triumphirte über Bellini und Pacini. Bedauernswerthe und zugleich ergötzliche Spectakel in der heutigen italienischen Oper.

*Este.* Diese Stadt hatte die bekannte gute Sängerin Tavola (ziemlich auf der Neige), den ebenfalls braven Tenor Milesi (etwas kalt), die wackere Zmyoski und den Bassisten Torre. Herrn Campana's Giolio d'Este erhielt sich einigermaassen der Sänger wegen, und machte bald Bellini's Capuleti Platz, in welcher Oper die Tavola als Romeo rauschenden Beifall erhielt, der auch reichlich der Zmyoski als Giulietta zu Theil wurde. Nini's abscheulich-tragische Marescialla d'Ancre schloss mit einem abscheulichen Fanatismo.

*Padua.* Kaum verhallte Meyerbeer's mit Bewunderung aufgenommener Roberto il Diavolo, dem das Entzücken über die Taglioni nachfolgte, so eröffnete das Teatro Nuovissimo seine Pforten Donizetti's himmlischer Lucrezia Borgia mit der Griffini (Titelrolle), der Fuchs als Orsino, dem Tenor Tosi und Bassisten Bastoggi; die Aufnahme war im Ganzen genommen bescheiden. Donizetti's Belisario (Boticelli Titelrolle) verunglückte; die Geschäfte der Impresa gingen schlecht, und gegen Ende Novembers half die Gesellschaft von Verona (die Goggi und die Herren Pancani und Bartolini) mit der Gemma di Vergy gewissermaassen heraus. Auch der Belisario mit Bastoggi ging viel besser. Rossini's Barbiere machte auf der Stelle Donizetti Platz.

*Treviso.* Herrn Nicolai's Templario fand auch hier mit der wackern D'Alberti, dem längst fertigen Tenor Genero und dem exotischen Bassisten Bonafons eine günstige Aufnahme. In Pacini's Saffo war sie glänzend. In dieser Oper betrat die Teresa Lavadina zum erstenmal die Bühne in der Rolle der Climene mit hübscher Stimme und wachsendem ermunterndem Beifall.

*Venedig* (Teatro S. Benedetto). Hauptsänger: die Malvani und die Altistin Poppi, Tenor Fea, Bassist De Bassini. Noch bevor die eigentliche Stagione anging, stellte Buffo Cambiaggio seine Steckenpferde Chi dura vince und Il Ritorno di Columella, worin ausser ihm die Gazzaniga, Tenor Antonelli, Bassist Leoni und die Comprimaria Agostini wirkten, zur Schau aus. In den darauf gegebenen Capuleti von Bellini machte die Montucchielli die Giulietta und die Gazzaniga den Romeo; alle drei Opern entzückten. Hierauf gab die Gesellschaft von Padua (s. den vorigen Bericht) Meyerbeer's Roberto il Diavolo mit vielem Glücke, bei welcher Gelegenheit die hiesige Zeitung unter Anderm Folgendes sagte: „Robert der Teufel ist weder eine Oper noch ein Drama, noch ein Buch, sondern ein Mischmasch, ein Räthsel, eine Pastete, etwas das man nicht versteht und das den Kopf voll macht. Da gibts einen Teufel der kein Teufel, aber der Sohn des Teufels ist; einen Teufel, der ein wahrer Teufel ist und teuflische Sachen macht, welcher Teufel zu Verwandten und Vorfahren hat; diesen Ruhm hat er verloren, weil er den ersten Teufel zu seinem Sohn hat, der, obwohl ein Säufer, Verführer, Verschwender und ein seines Grossvaters würdiger Teufel ist, doch kein solcher zu sein scheint, gibt sich dem Teufel anheim, spielt den Teufel, um ihn ins Haus des Teufels zu schleppen. All das versteht man Anfangs nicht; aber die schönen Melodieen der ersten Ballata, der Siciliana, die gewaltige Musik der Höllengesänge, die angenehme Arie der Prima Donna ergreifen und entzücken dich schnell. Alle andere Schönheiten kommen nach und nach, und jeden Abend entdeckt man neue. Die Corini als Isabelle und die Ranzi als Alice machen ihre Sache gut. Herr Lavia in der Titelrolle und Bassist Leonardi thun ihr Bestes. Die Oper ist mit möglichem Decorum in die Scene gesetzt u. s. w.“ Kaum hatte der immer mit steigendem Beifall gegebene Roberto il Diavolo geendigt, als die Anfangs benannte Gesellschaft Ricci's (Fed.) Corrado d'Altamura mit einem ehrlichen Fiasco gab. Wie kann aber auch ein Corrado nach einem Roberto Interesse erregen? Nach zwei Vorstellungen des Corrado gab man also die famöse Lucia di Lammermoor del Maestro Donizetti, die aber famöser Weise auch nicht behagte; man gab der Unpässlichkeit der Malvani und des Tenors Paganini die ganze Schuld des Fiasco. Hierauf nahm man seine Zuflucht zu einem Potpourri aus Corrado, Lucia und Elena da Feltre, also Ricci, Donizetti und Mercadante; welche herrliche Pastete! Nach dieser köstlichen Speise tischte man Mercadante's Vestale auf, fiel aber mit der Schüssel zur Thür hinaus, theatralisch gesprochen, trug einen Fiasco davon.

(Teatro Apollo.) Die unschuldigen Kinder Vianesi gaben hier den Barbiere di Siviglia von Rossini dem Einzigen, und Elisir d'amore von Donizetti dem Einzigen; die Bewunderung war auch einzig. Hierauf gab die Gesellschaft von Mestre (die Griffini, die Fuchs, Tenor Tosi und Bassist Bastoggi) die unsterbliche Lucrezia Borgia mit gutem Erfolge.

*Triest* (Teatro grande). Superlative Gesellschaft: die Prima Donna assoluta Frezzolini, die Prima Donna nicht assoluta Cuzzani, die Altistin Morandi, der Tenore assoluto Salvi, der Basso assoluto Fornasari, der Primo Basso Torre und Tenore nicht assoluto Jacobelli. Herrn Ferrari's Candiano IV., der vorigen Karneval beim Entstehen in seiner Vaterstadt Venedig Lärm gemacht, war die erste Herbstoper, worin die Cuzzani, die Morandi, Jacobelli und Fornasari (Titelrolle) wirkten, machte bei allem Hervorrufen der Sänger und des Maestro einen ehrlichen Fiasco; ohne Fornasari würde es noch ärger gegangen sein. Die Morandi (Clory, man sagt, eine Deutsche) hat eine hübsche Stimme. Bellini's Beatrice di Tenda mit der Frezzolini, der Tizzoni, Salvi und Fornasari erregte hierauf ein Delirium und Fanatismo ohne Gleichen. Das sind nun die Folgen des Absolutismus; hätte die Frezzolini und Salvi im Candiano gesungen, würden sie gewiss ebenfalls einen Fiasco nach Hause getragen haben. Ricci's (Fed.) Corrado d'Altamura, von ihm selbst in die Scene gesetzt, mit der Frezzolini, der Morandi, Salvi und Fornasari fand eine minder lärmende, doch gute Aufnahme. In der ersten Hälfte Novembers gab man Auber's Muta di Portici, worin die Cuzzani und die Tizzoni nebst Salvi und Fornasari wirkten, mit dem besten Erfolge. Donizetti's Anna Bolena mit der Albertazzi, der Cuzzani, Salvi und Fornasari fand zum Schlusse der Stagione eine bescheidene Aufnahme.

## *Statistische Uebersicht der Herbstopern 1842 in Italien.*

Etwa 66 Theater öffneten verwichenen Herbst der Oper ihre Pforten, hiervon das Lombardisch-Venetianische Königreich allein 29, Piemont, Genua und Sardinien 14, der Kirchenstaat 9, das Königreich Beider Sicilien 8, Toscana und Modena, jedes 3. Das österreichische Italien hatte demnach beinahe so viel Operntheater offen, als das ganze übrige Italien, Sicilien mit inbegriffen!

In der Stagione Autunnale sind 9 neue Opern componirt worden (3 zu Neapel: Lara, Fidanzata Corsa, Scomessa), — 2 zu Palermo (Sibilla, Francesca Donato), — 2 zu Mailand (Bianca di Belmonte, Sogno di Primavera), — eine zu Turin (Gemelli di Preston), — eine zu Bologna (Sibilla), und zwei neue Maestri entstanden *(Carlo Imperatori, Paolo Fodale).*

Aeltere Opern wurden gegeben:

*Donizetti* auf 40 Theatern: Lucia und Elisir, jede auf 8; Gemma auf 7; Regina di Golconda 6; Lucrezia, Roberto d'Evreux, Belisario, Furioso, Ajo, jede auf 3; Parisina und Linda, jede auf 2; Anna Bolena, Maria Rudenz, Maria Padilla, Marino Faliero, Torquato Tasso, Convenienze Teatrali, jede auf 1.

*Ricci (Luigi)* auf 20: Chi dura vince auf 12; Chiara 5; Scaramuccia 3; Nuovo Figaro und Nozze di Figaro 1.

*Bellini* auf 15: Beatrice 9; Capuleti 5; Norma und Puritani 1.

*Mercadante* auf 12: Giuramento und Vestale 5; Illustri Rivali 2; Bravo, Elena da Feltre 1.

*Pacini* auf 8: Saffo 6; Duca d'Alba, Ultimi giorni di Pompei, Uomo del Mistero 1.

*Rossini* auf 7: Barbiere di Siviglia 3; Otello und Mosé 2; Matilde Shabran 1.

*Ricci (Fed.)* auf 5: sein Corrado d'Altamura.

*Savj* auf 3: Caterina di Cleves 2; Episodio di S. Michele 1.

*Campana* auf 3: sein Giulio d'Este.

*Fioravanti* Sohn, *Poniatowsky*, *Malipiero*, *Gnecco*, jeder auf 2; *Auber*, *Ferrari*, *Mazzuccato*, *Nicolai*, *Nini*, *Perelli*, *Solera*, *Verdi* u. A., jeder auf 1.

## *Jährliche statistische Uebersicht von 1842 der neuen Opern und neuen Maestri.*

| | | neue Opern | neue Maestri |
|---|---|---|---|
| Der Karneval brachte | | 25, | 6. |
| - Frühling | | 6, | 2. |
| - Sommer | | 3, | 1. |
| - Herbst | | 9, | 2. |
| Jährliche Totalsumme von | 1842 | 43, | 11. |
| - | 1841 | 51, | 21. |
| - | 1840 | 35, | 11. |
| - | 1839 | 37, | 18. |
| - | 1838 | 44, | 15. |
| Gesammtzahl der fünf letzten Jahre | | 210, | 76. |

Somit im Durchschnitte jährlich 42 neue Opern und 15⅕ neue Maestri.

---

## *Kurzgefasste Nachrichten der italienischen Oper 1842 ausserhalb Italien.*

*Alexandrien.* September. In Donizetti's Belisario gefiel Tassoni und Tenor Nanni am Meisten.

*Athen.* Eine Gesellschaft Theaterliebhaber subscribirte 22,000 Drachmen für die italienische Oper. Der König steuerte 6000 Drachmen bei. Ein Regierungsdecret erklärt das Stadttheater als Nationaltheater, woselbst jährlich Komödien, Tragödien, Opern und Ballets gegeben, wobei Griechenlands Geschichte besonders berücksichtigt werden soll. Die Inauguration dieses Theaters sollte im December mit einer neuen Oper vom griechischen Maestro Manzaro und der Antigone von Sophocles mit Musikchören von Mendelssohn Statt haben.

*Barcelona.* Pacini's am 12. November gegebene Saffo mit der Brambilla (Giuseppina), der Gariboldi, dem Tenor Gomez und Bassisten Marini, fand Applaus; aber der bekannten eingetretenen Umstände wegen wurde das Theater geschlossen und die Gesellschaft ging nach Palma (Insel Mallorca).

*Constantinopel.* Die Berti-Gabussi machte ihr Debüt in Donizetti's Gemma di Vergy, nebst Tenor Lanzoni und Bassisten Santi mit gutem Erfolge.

*Granada.* Nach der zu Almeria gegebenen Opern kam die Gesellschaft hierher, und gab am 18. October die Lucia di Lammermoor, darauf die Lucrezia Borgia, Prigione di Edimburgo, Gemma di Vergy, Elisir, Chiara und Templario. Die Di Franco, die Valencia, Tenor Unanne und Bassist Calonge waren die Stützen.

*Havanna.* Eine im hiesigen Noticioso y Lucero vom 12. September abgedruckte Bekanntmachung des Don Francesco Marty y Torrens, Impresario des hiesigen Theaters, enthält das Verzeichniss der Sängergesellschaft der vierten und letzten Stagione bis zum April 1843. Unter Anderm wird darin gesagt: „Die Ergebnisse meines Eifers sind Jedermann bekannt. Bei allen erlittenen Verlusten und beständigen Unannehmlichkeiten, that ich doch mein Möglichstes, die Gesellschaft mit anerkannt guten Künstlern zu verstärken und das Publicum bestens zu bedienen.“ Folgt das Verzeichniss der Sänger, davon die vorzüglichsten: die Prime Donne Ober(meyer), Majocchi, Tenor Perozzi, Bassisten Salvatori, Cecconi, Valtelini, Buffo Torri. Chor: drei Soprane, drei Altisten, vier erste und vier zweite Tenore, sechs Bassisten. Folgen Tänzer (Spanier) und Maler.

Von benannter Gesellschaft kehren die Bassisten *Salvatori* und *Cecconi* sammt dem Buffo *Torri* mit Ende October nach Italien zurück.

*Lima* (Peru). Die allerneuesten Nachrichten daher melden, dass sich die zahlreiche Sängergesellschaft von San Yago in zwei Theile getheilt: die eine (Prima Donna Corsini, Tenor Gallico und Bassist Calvet) ging nach Portorico, wo ihr Fortuna günstig war; die andere (Prima Donna Turri-Neumann, Tenor Zambaiti und Bassist Paolo Ferretti) ging nach Kingstown, wo es ihnen nicht gut ging. Als aber zufälligerweise die Prima Donna Teresa Rossi auf ihrer Durchreise nach Europa in benannter Hauptstadt Jamaica's Gastrollen gab, vereinigten sich sämmtliche Virtuosi, ihr Glück in Peru zu

versuchen, kamen auch im besten Wohlsein hier an und begannen sogleich italienische Opern mit gutem Erfolge zu geben. Im nächsten Berichte ein Mehreres hierüber.

*Lissabon.* Die Fabbrica, vom Mailänder Conservatorium, ist im Begriff, mit einer Gesellschaft italienischer Sänger nach Brasiliens Hauptstadt Rio Janeiro zu gehen und da Opern zu geben.

*Madrid* (Teatro del Circo). Adelia und Betly, beide von Donizetti so so. In letzterer debütirte die Prima Donna Dolores Franco weniger als so so. In ersterer sang die Basso-Borio, die Herren Giani, Olivieri und Anooni, in der Lucia debütirte Tenor Sinico beifällig.

*Mexico.* Die italienischen Sänger geben hier Opern auf eigene Rechnung. Die Picco fand bereits Applaus in der Gemma di Vergy.

*Zaragoza.* Die Gesellschaft von Cordova und Malaga (die Caremoli, Campos, Rocca, die Tenore Bonfigli, Aparisio, Bassisten Crivelli, Lei und Rodda gaben Marino Faliero, Roberto d'Evreux, Cenerentola, Beatrice di Tenda (für hier neu) mit mehr oder weniger gutem Erfolge.

Das hiesige Liceo Artistico y Leterario ernannte zu seinen Ehrenmitgliedern die beiden Prime Donne *Caremoli* und *Rocca,* Tenor *Bonfigli* und Bassisten *Crivelli.*

---

*Eilenburg.* Auch in diesem Jahre konnten wir uns, ausser den gewöhnlichen Instrumentalconcerten, einer grössern musikalischen Aufführung durch den Herrn Stadtmusikus *Besig* und den starken Sängerchor der Seminaristen unter der Leitung des Herrn Rector *Geissler* erfreuen. Wir hatten nämlich Gelegenheit, zwei ganz neue und vortreffliche Compositionen: „den 95. Psalm von *F. Mendelssohn-Bartholdy*, und 126. Psalm von *E. Fr. Richter*" mit vollständigem Orchester zu hören. Einige andere kleinere Gesangstücke für Männerchor, so wie der 100 Psalm für zwei Chöre, componirt von *H. Geissler*, waren recht ansprechend. Die Schlachtsymphonie mit Chor von *Peter v. Winter,* welche den Schluss bildete, glauben wir vor vielen Jahren schon einmal gehört zu haben.

---

## *Feuilleton.*

In Hamburg soll eine grosse *Tonhalle*, zum Theil durch Privatbeiträge, erbaut werden. Herr Gross, der Gründer des dasigen Volksgesangvereins, hat die Idee dazu angeregt. Die Tonhalle soll drei Concertsäle enthalten: der grösste soll einen Orchesterbau für 500 Musiker und eine sechsfüssige Orgel bekommen und 2500 Zuhörer fassen; der zweite ist auf 400 bis 500 Personen berechnet und soll zu den Uebungen einer Singacademie so wie zu kleineren musikalischen Unterhaltungen benutzt werden; der dritte, für 200 bis 260 Personen, ist lediglich zum Unterrichte des Volksgesangvereines bestimmt. Jeder Saal wird seinen besondern Eingang haben. Drei Architecten sind zur Bewerbung zugelassen.

---

Bei der jüngst abgehaltenen Jahresversammlung der Bühnen-Dichter und Componisten in Paris wurde mitgetheilt, dass die letzte Jahreseinnahme für Verfasserrechte 772,230 Franken betrug, wonach auf jeden Dichter oder Componisten durchschnittlich gegen 4000 Franken kommen. Im vorhergehenden Jahre betrug diese Einnahme 842,394 Franken.

*Halevy's* neueste Oper *Carl VI.* hat zu einem seltsamen Process Veranlassung gegeben. Duprez, der erste Tenor der Pariser grossen Oper, welcher erst kürzlich einen neuen Contract auf fünf Jahre für einen Gehalt von 60,000 Franken jährlich mit der Direction abgeschlossen hat, weigerte sich, nach der zweiten Aufführung jener Oper (zu welcher 36 Proben Statt gefunden hatten) die Rolle des Dauphin weiter darzustellen. Der Hauptgrund war — weil der Director Leon Pillet die Claque nicht gebührend instruirt habe und der Sänger in Folge dessen nicht gebührend applaudirt worden sei. Der Theaterdirector brachte deshalb vor Gericht eine Klage an, und Duprez wurde verurtheilt, seine Partie auch ferner zu singen, so wie die Gerichtskosten zu bezahlen; dagegen wurde der Kläger mit einer von ihm aufgestellten Schädenforderung von 20,000 Franken abgewiesen. — Die Pariser Claque muss doch sehr kunstverständige Männer enthalten, wenn auf ihren Beifall ein solches Gewicht gelegt wird!

---

Am 5. Mai wurde zu Dresden im königl. Schauspielhause ein grosses Concert zum Besten der Nothleidenden im sächsischen Erzgebirge gegeben, welchem auch der König beiwohnte. Aufgeführt wurden: Epische Symphonie von Herrn von Trautvetter (wird als sehr eigenthümlich und interessant geschildert; sie ist die erste von vier Symphonieen dieses Componisten, welche er so bezeichnet hat: die epische, die romantische, die heroische, die tragische); Gloria aus einer Messe Cherubini's (die Solo's vorgetragen von den Damen Wüst und Stange, den Herren Bielczizki und Mitterwurzer); Beethoven's Ouverture zu Coriolan; Rossini's Stabat mater zum ersten Male. — Sämmtliche Stücke fanden allgemeinen Beifall.

---

Der Professor der Musik Herr *Carl Kloss* hat von dem König von Preussen die goldene Huldigungsmedaille erhalten.

---

Die italienische Operngesellschaft am Königsstädter Theater zu Berlin wird mit dem 1. Juni aufgelöst, um einer neuen Platz zu machen. Der Director des Königsstädtischen Theaters, Commissionsrath Cerf, übernimmt die alleinige Leitung und hat bereits mehrere glänzende Engagements abgeschlossen, namentlich von der Mailänder Scala, woher auch die Primadonna kommt. Es soll ein besonderes Personal für die Opera seria und ein besonderes für die Opera buffa unterhalten werden. Am 2. October sollen die Vorstellungen der neuen Gesellschaft beginnen; man hofft, Mercadante auf drei Monate für die Leitung des Orchesters zu gewinnen.

---

*Spohr* hat einen ehrenvollen Ruf nach Prag als Director des dasigen Conservatoriums der Musik abgelehnt, obwohl die Bedingungen für ihn höchst vortheilhaft waren.

---

Wie auch diese Blätter seiner Zeit meldeten, hatten *Bordogni* und *Panofka* in Paris den Plan gefasst, ein Institut für ältere kirchliche Musik, namentlich zu grossartiger Aufführung von Oratorien, zu gründen, und dafür unter den Mitgliedern der höheren Stände eine Unterzeichnung eröffnet, welche den besten Fortgang hatte. Später fasste der Fürst von der Moskwa (bekanntlich der Sohn des Marschalls Ney) den Plan zu einer ganz ähnlichen Unternehmung. Auf den Vorschlag des Fürsten haben sich beide Institute vereinigt und so einen Verein gegründet, der unter dem Vorsitz und der obersten Leitung des Fürsten steht, wonebeu zwölf Damen aus den höchsten Ständen das Patronat übernahmen. (Darunter die bekannte Gräfin Merlin, die Marschallin von Albufera, die Marschallin Lobau, die Marschallin von der Moskwa, die Herzogin von Talleyrand u. A.) Als Unterdirector, der am Clavier begleitet, ist Niedermeyer angestellt, als Lehrer des Gesanges im Ganzen Alary, und für jede der vier Stimmen besondere Directoren, welche dieselben einüben; als Orchesterdirigent Panofka. Am 2. Mai gab der Verein, der erst seit zwei Monaten seine Uebungen begonnen hat, die erste öffentliche Probe seiner Leistungen durch ein Concert im Herz'schen Salon. Stücke aus Palestrina's Missa papae Marcelli, ein Regina coeli von Orlando di Lasso, ein Psalm von Marcello, ein Jesu dulcis von Vittoria, Stücke von Scarlatti, Händel, Abbate Clari, und zum Beschluss der Chor aus Haydn's Schöpfung: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" bildeten das Repertoir und wurden mit dem ausgezeichnetsten Erfolge ausgeführt.

---

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# *Verzeichniss neuerschienener Musikalien*

## und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom* 9. *bis* 15. *Mai d. J.*

***Becker, J.***, Kleine Harmonielehre für Dilettanten nach dem Französischen. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. 7½ Ngr.

***Beethoven, L. v.***, Gr. Sonate p. Pfte et Violoncelle, Op. 69, nouv. Edition. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1 Thlr. 10 Ngr.

— Le même p. Pfte et Violon. Ebend. 1 Thlr. 10 Ngr.

***Binder, C.***, Zauberschleier-Walzer f. d. Pfte. Wien, Diabelli u. C. 1 Fl.

***Burgmüller, F.***, Valse s. Lucr. Borgia p. le Pfte. Mainz, Schott. 18 Kr.

***Cäcilia.*** No. 40. Nocturne à 2 Voix de Masini. Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.

***Choix de Rom.*** No. 234. En mer de Cheret. No. 237. Mon ami pierre de Labarre. No. 284. Canzonetta de Westmorland. Ebend. à 5 Sgr.

***Cramer, H.***, Potp. s. Czaar u. Zimmermann p. Pfte. Mainz, Schott. 54 Kr.

***Cramer, J. B.***, Der beste Rathgeber am Klavier, Op. 98, in 3 Abtheilungen, franz. u. deutsch. Berlin, Schlesinger. 3 Thlr. 25 Sgr.

— Un jour de Printemps p. le Pfte de l'oe. 98. Ebend. 7½ Sgr.

***Diabelli, A.***, Concordance. Period. Werk f. Pfte u. Violine conc. Heft 37—40. 4 Potp. a. Linda di Chamounix. Wien, Diabelli u. C. à 1 Fl. 15 Kr.

— Euterpe f. Pfte. No. 414—416. 3 Potp. a. Nabucodnosor. Ebend. à 1 Fl., compl. 2 Fl. 45 Kr.

— Productionen f. Flöte m. Pfte. No. 48—52. 5 Potp. a. Linda di Chamounix. Ebend. 1 Fl. 15 Kr.

— Mon Plaisir. Ouvrage périod. p. Csakan. No. 29. La Straniera. No. 30. Belisario. Ebend. à 45 Kr.

— Musikal. Jugendträume. Kleine Potp. f. Pfte. Op. 162. 25^e Heft a. d. Zauberschleier. Ebend. 45 Kr. Violinstimme dazu 15 Kr.

— Wiener Lieblingsstücke f. Pfte zu 2 u. 4 Händen. No. 33. Romanze u. Cavat. a. Linda di Chamounix. Ebend. 1 Fl.

— Philomele. Eine Samml. d. beliebt. Gesänge m. Pfte. No. 386—396. 398—420. 422—428. Ebend. à 15—45 Kr.

***Döhler, Th.***, 50 Etudes de Salon p. le Pfte. Op. 42. Cah. II. Mainz, Schott. 2 Fl.

***Donizetti***, Linda di Chamounix f. 1 Singst. zum Gebrauche beim Unterricht einger. v. A. Diabelli. Wien, Diabelli u. Comp. 7 Fl.

— La fille du régiment. No. 9. Couplets: Rasch voran m. Pfte. Mainz, Schott. 18 Kr.

— Ouvert. a. La fille du régiment p. Pfte av. Vlon. Ebend. 1 Fl.

***Doppler, J.***, Quadrille franç. p. le Pfte. Op. 66. Wien, Diabelli et Comp. 30 Kr.

***Esser, H.***, Des Sängers Fluch. Ballade f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 8. Mainz, Schott. 1 Fl.

***Fahrbach, J.***, Die ersten 30 Lectionen f. d. Flöte. 15^s Werk. Wien, Diabelli u. Comp. 3 Fl.

***Fuchs, F. C.***, Concertino p. le Cor crom. av. Pfte. Op. 17. Stuttgart, Allgemeine Musikhandlung. 1 Fl. 21 Kr.

***Ganz, M.***, Transcriptions p. le Vcelle av. Piano. Op. 30. No. 4. Le petit Savoyard de Prume. No. 5. Adelaïde de Beethoven. No. 6. Poëme d'amour de Henselt. Berlin, Schlesinger. à 17½ Sgr.

***Häser, W.***, 6 Lieder f. 4 Männerst. Op. 20. Stuttgart, Allgemeine Musikhandlung. 1 Fl. 48 Kr.

***Halevy, F.***, La Reine de Chypre. Die Königin v. Cypern, Oper, arr. p. le Pfte. Berlin, Schlesinger. 4 Thlr. 22½ Sgr.

***Haydn, J.***, Graduale am Ostersonntag f. 4 Singst., 2 V., 2 Oboen, 2 Hörner, Contreb. u. Orgel. Eccl. No. 56. Wien, Diabelli u. C. 50 Kr.

***Heller, St.***, La Chasse. Die Jagd p. Pfte à 4 mains arr. Ebend. 20 Sgr.

***Herz, H.***, Fant. et Var. brill. sur Parisina p. le Piano. Op. 133. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.

— Polonaise fav. de l'Opéra: Linda di Chamounix p. le Pfte. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.

***Hetsch, L.***, 3 kleine lat. Messen, Op. 14, No. 3, f. Sopr., Ten. u. Bass (Solo u. Chor) m. Orgel. Stuttgart, Allgem. Musikhandl. 1 Fl. 30 Kr.

***Hünten, Fr.***, Variat. sur Mosé, Op. 25, arr. p. le Pfte. Berlin, Schlesinger. 12½ Sgr.

***Jäger, Fr.***, Die Tyroler Ländler f. d. Pfte. Op. 12. Stuttgart, Allgemeine Musikhandlung. 36 Kr.

— Milanollo-Galopp f. d. Pfte. Op. 13. Ebend. 18 Kr.

***Kücken, Fr.***, 4 Gesänge f. vierstimmigen Männerchor. Op. 36. Heft III. 25 Sgr. Heft IV. 1 Thlr. 15 Sgr. Berlin, Schlesinger.

***Kullak, Th.***, Gr. Valse brill. p. le Piano. Op. 3. Ebend. 15 Sgr.

***Lemoine, H.***, Pet. Récréations mus. p. le Piano p. les pet. mains. No. 7. 8. Mainz, Schott. à 1 Fl. 12 Kr.

***Liszt, F.***, Fant. sur Robert le Diable à 4 mains. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr. 10 Sgr.

***Löwe, C.***, 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 89. Ebend. 22½ Sgr.

— Heilig, heimlich! Gedicht f. Sopr. u. Tenor m. Pfte. Op. 91. Dresden, Paul. 20 Ngr.

***M., H.***, Henrietten-Walzer f. d. Pfte. Op. 13. München, Falter und Sohn. 54 Kr.

***Marpurg, F. W.***, Abhandl. v. der Fuge, neu bearbeitet, mit erläuternden Anmerkungen u. Beispielen vermehrt von S. Sechter. 2 Theile. Wien, Diabelli u. Comp. 22 Fl.

***Marschner, H.***, 3 Gedichte f. 1 tiefe Stimme m. Pfte. Op. 123. No. 1. 12 Ngr. No. 2. 15 Ngr. No. 3. 17½ Ngr. Dresden, Paul.

***Mendelssohn-Bartholdy, F.***, Capriccio, Op. 5, arr. à 4 mains. Berlin, Schlesinger. 22½ Sgr.

***Meyerbeer, G.***, Sicilienne f. 1 Singst. m. Pfte. Franz. 27 Kr., deutsch 27 Kr. Mainz, Schott.

***Mustersammlung***, klass., Präl., Fugen u. s. w. No. 5. Fuge v. Bach. 12½ Sgr. No. 8. Var. u. Arie v. Händel. 7½ Sgr. No. 14. Fant. v. Mozart. 12½ Sgr. Berlin, Schlesinger.

***Neukirchner, W. W.***, Etuden u. Capricen f. Fagott als Nachtrag zur Schule. Op. 5. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. 2 Fl. 42 Kr.

***Nouveautés*** du jour. Cah. 19. Fant. en forme d'un grand Etude p. le Pfte p. Hermann. Wien, Diabelli et Comp. 1 Fl. 30 Kr.

— — Cah. 20. Rond. caract. p. le Pfte p. Hermann. Ebd. 1 Fl. 20 Kr.

***Osborne, G. A.***, Gr. Fant. s. les plus jolis thèmes de Bellini p. le Pfte. Op. 48. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.

***P., K. B. v.***, Erinnerungen an Schönach. Walzer f. Pfte. Op. 4. München, Falter u. Sohn. 54 Kr.

— Gebirgsklänge. Ländler f. d. Pfte. Op. 5. Ebend. 36 Kr.

***Pacini***, Aria nell' Opéra Niobe: I tuoi frequenti palpiti con Pfte. Nouv. Recc. No. 10. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.

***Potpourri's*** f. d. Pfte. No. 32. La fille du régiment. Ebend. 12½ Sgr.

***Proch, H.***, Antwort f. 1 Singst. m. Waldhorn u. Pfte. Op. 99. 45 Kr., m. Pfte allein. 30 Kr. Wien, Diabelli u. Comp.

— Das Grab und die Rose. La tombe et la Rose. Rom. f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 100. Ebend. 30 Kr.

***Reissiger, C. G.***, Auswahl bel. Lieder u. Gesänge m. leichter Guitarrebegleitung. No. 4. Die Brücke. No. 5. Mittern.-Ständchen. No. 6. Ach wüssten's die Blumen! Dresden, Paul. à 5 Ngr.

***Rosellen, H.***, L'aérienne p. le Pfte. Op. 46. No. 2. Berlin, Schlesinger. 10 Sgr.

***Rossini***, Prakt. Gesanglehre. Heft 1—6. Wien, Diabelli u. C. à 30 Kr.

— La Passeggiata. Canz. av. Pfte. Berlin, Schlesinger. 10 Sgr.

***Rubinstein's*** Portrait. Berlin, Trautwein u. Comp. 15 Sgr.

***Sammlung*** von Ouvert. f. Piano. No. 55. Iphigenia in Aulis. No. 56. Joseph. No. 57. Die Täuschung. No. 58. Medea. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. à 2½ Ngr.

— Dieselben zu 4 Händen. Ebend. à 5 Ngr.

— der Nationallieder aller Völker. No. 24. La Parisienne. Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.

***Schaffer, A.***, Heitere Lieder f. vierst. Männergesang. Op. 8. 2 Hefte. Ebend. 1 Thlr.

***Sion.*** Sammlung klass. geistl. Gesänge f. 1 Altstimme m. Pfte. No. 17 v. Lotti. No. 23 v. Bach. No. 27. 28 v. Naumann. No. 29. 30 v. Leo. Ebend. à 5—10 Sgr.

***Stuntz, J. H.***, Die Burgfrau. Festgesang f. Männerchor m. 3 Hörner, 1 Bassposaune u. Ophykleide. Part. u. Stimmen. München, Falter u. Sohn. 1 Fl. 39 Kr.

— Chorgesang f. Männerchor m. Militärmusik. Partitur u. Stimmen. Ebend. 1 Fl. 39 Kr.

— Deutscher Bardengesang. Festgedicht f. Männerchor m. 5 Tromp., 4 Hörner, Posaune, Ophykleide u. Bombardon. Part. u. Stimmen. Ebend. 2 Fl. 33 Kr.

***Tarantella*** napolitana con Pfte. Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.

***Taubert, G.***, Rondino giojoso p. le Pfte. Op. 56. Mainz, Schott. 54 Kr.

***Thalberg, S.***, Romance sans paroles p. le Pfte. Op. 36. No. 6. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.

— Grand Caprice p. le Pfte sur des motifs de l'Opéra: Charles VI. de F. Halevy. Op. 48. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1 Thlr.

*Tiehsen, O.*, Wiederhall der Liebe. Gedicht f. Sopr. m. Pfte. Op. 20. Dresden, Paul. 12½ Ngr.
*Truhn, H.*, O hätt' ich dich nimma gesehn. Baier. Volkslied f. 1 Singst. m. Pfte od. Guit. Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.
*Wanesura, J.*, Leichte Variat. über: Das Herzenlaed f. Pfte. Op. 31. Wien, Diabelli u. Comp. 30 Kr.
— Leichte Var. über den Donaulieder-Walzer f. Pfte. Op. 33. Ebendaselbst. 30 Kr.
*Wanesura, J.*, Leichte Var. über: Das Abschiedslied a. d. Zauberschleier f. Pfte. Op. 34. Wien, Diabelli u. Comp. 30 Kr.
*Wartel, Th.*, Souv. français. Caprice p. le Pfte. Ebend. 45 Kr.
*Wolff, E.*, 2d gr. Fant. s. la Favorite p. le Pfte. Op. 73. Berlin, Schlesinger. 25 Sgr.
— 2 nouv. Duos p. le Pfte à 4 mains. Op. 73. Sur la Favorite. Op. 74. Sur la Reine de Chypre. Ebend. à 1 Thlr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

# Ankündigungen.

Im Verlag von **Friedrich Kistner** in Leipzig sind so eben mit Eigenthumsrecht erschienen:

**Thalberg**

*Grandes Valses brillantes pour Piano.*
Op. 47. 25 Ngr.

---

Im Verlage von **Trautwein & Comp.** in Berlin ist so eben erschienen:

**Lichtenstein, H.**, Zur Geschichte der Sing-Akademie in Berlin. Nebst einer Nachricht über das Fest am fünfzigsten Jahrestage ihrer Stiftung. Kl. 4. Preis ⅔ Thlr.

---

Im Verlage von **Ed. Bote & G. Bock** in Berlin erschien so eben:

**Kullak, Th.**, Grande Fantaisie pour Piano sur des motifs de l'Opéra: „La fille du régiment" de Donizetti. Oeuv. 16. 1 Thlr.
**Gung'l, Jos.**, Ton-Mährchen. Walzer. Op. 17. Für Pianoforte ½ Thlr. — Für Orchester 1½ Thlr.
**Händel's** Messias. Vollst. Klav.-Auszug mit deutschem und englischem Text, von Wilsing. 2½ Thlr.
**Haydn, Jos.**, Sinfonie in Partitur. No. 6. netto 1½ Thlr.

---

## NEUE MUSIKALIEN

im Verlage
von ***Hans Georg Nägeli*** in ***Zürich.***
(Durch jede solide Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen.)

| | Thlr. | Ggr. |
|---|---|---|
| **Bibliothek des Männer-Chorgesanges.** H. 1, enth. 30 Gesänge von *A.* und *J. Gersbach*, *Karow*, Dr. *H. Marschner*, Dr. *H. G. Nägeli*, *Reissiger*, Dr. *Fr. Schneider* u. A. Partitur | 1 | 4 |
| — Stimmen (welche in beliebiger, ungleicher, Anzahl zu haben sind) jede | — | 6 |
| **Classische Chorgesänge**, H. 2, enth. 15 Gesänge von *C. P. E. Bach*, *Händel*, *Homilius*, *Knecht*, *Stölzel* u. A. Stimmen jede | — | 4 |
| **Der Liedersaal.** H. 1, enth. 22 Lieder von *Kunzen*, Dr. *H. G.* und *Herm. Nägeli*, *Reichardt*, *Schulz*, *Zelter* u. A. Partitur | — | 8 |
| — H. 1. Stimmen jede | — | 4 |
| **Nägeli, Dr. H. G.**, Der schweiz. Männergesang. H. 6. Part. (mit dem Portrait des Verfassers) und H. 1 neue Auflage jedes | — | 12 |
| — H. 6. Stimmen jede | — | 4 |
| — Neue Sammlung zweistimmiger Chorlieder für d. Jugend. H. 1. Discant und Alt à | — | 1½ |
| (Diese Liedersammlung ist sowohl im Discant- als im Violinschlüssel zu haben.) | | |
| — 30 einstimmige Singstücke. (Beilage A zur Gesangbildungslehre.) Neue Auflage | — | 1 |
| **Nägeli, Dr. H. G.**, 18 zweist. Singstücke. (Beil. A zum Auszug aus der Gesangbildungslehre.) Disc. u. Alt. à | — | 1 |
| — 18 Rundgesänge f. d. Männerchor. Solostimmen der 36 Lieder und Rundgesänge. Neue Auflage | — | 12 |
| Portrait des **Dr. H. G. Nägeli** (lithogr.) | — | 10 |

*Nächstens erscheint:*

**Aurora.** Auswahl vorzüglicher Gesänge und Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Heft 1.
**Bach, J. S.**, Messe in H moll. Part. Zweite Abtheilung.
— Sonaten für das Pianoforte und ein begleitendes Instrument (Violine oder Flöte). Zweite Sammlung.
**Bildungsgesänge** für die Bruststimme. Heft 2.
**Nägeli**, Chorlieder für Kirche und Schule. Heft 7.
— Neue Sammlung zweistimmiger Chorlieder. Heft 2.

---

In meinem Verlage erschien so eben:

**Löwe, C.**, Heilig, heimlich! Duett für Sopran und Tenor mit Piano. Op. 91. 20 Ngr.
**Marschner, H.**, 3 Gedichte v. W. Müller, für eine tiefe Stimme und Piano. Op. 125. No. 1. Verloren! 12½ Ngr.
- 2. Hinaus in die Welt! 15 Ngr.
- 3. Der Seemann. 17½ Ngr.
**Reissiger, C. G.**, Auswahl beliebter Lieder mit leichter Begleitung der Guitarre. No. 4. Die Brücke. „Wenn du wärst mein eigen!" No. 5. Mitternacht-Ständchen. No. 6. „Ach wüssten die Blumen!" Das Wörtchen Du! à 5 Ngr.
**Tiehsen, O.**, Wiederhall der Liebe. Gedicht von Geibel für Sopran oder Tenor und Piano. Op. 20. 12½ Ngr.

Dresden, im Mai 1843. **Wilhelm Paul.**

---

## *Die Opern-Bibliothek,*

von mir seit 1839 herausgegeben in geschriebenen Arrangements für Streich- und Harmoniemusik, beginnt mit Monat Mai d. J. ihren fünften Jahrgang, und ich erlaube mir, zur fortgesetzten Theilnahme an derselben ergebenst einzuladen. Denjenigen, die noch als Abonnenten einzutreten wünschen, diene zur Nachricht, dass ich monatlich zwei Piecen und zwar eine derselben für Streichmusik 9- bis 18stimmig und eine für Harmonie (Es)-Musik 10- bis 20stimmig auszuführen, bestehend aus Ouverturen, Arien, Chören, Finale's, Ballet's, Potpourri's, Marschen u. s. w. versende und zwar so, dass jeder Abonnent in einem Jahre (auf welche Zeit das Abonnement gestellt ist) 24 der neuesten Piecen zum Abschreiben für den Preis von 6 Thlr. Leihgebühren, empfängt. Vierteljährlich versende ich einige Tänze als unentgeltliche Beilage. Entferntere können correcte Abschriften eigenthümlich à Piece 1 Thlr. durch die hiesigen Musikalienhandlungen oder direct von mir beziehen. Die früheren Jahrgänge meiner Opern-Bibliothek sind noch nachträglich zu bekommen, und ich erbiete mich, zu diesem Behufe ein Verzeichniss auf Verlangen zu übersenden. Anmeldungen erbitte ich mir portofrei.

Leipzig, im Mai 1843.
**Gustav Kunze**, Mitglied des Stadtmusikchors.

---

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten Mai. № 21. 1843.

**Inhalt:** Ueber die Tonschrift S. Gregors des Grossen. — *Recension.* — *Nachrichten:* Karnevals- und Fastenopern in Italien u. s. w. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

## *Ueber die Tonschrift S. Gregors des Grossen.*

### Eine Replik, aus Veranlassung der Briefe des Herrn *Fétis* über seine Reise durch Italien.

Von R. G. Kiesewetter.

Es scheint besonders den geistreichsten Personen eigen zu sein, dass sie gern mit Entdeckungen glänzen möchten; dass sie sich leicht überreden, dergleichen gemacht zu haben; dass solche sich dann in ihrer Idee fixiren, und dass sie, von da an, Alles, was ihnen vorkommt, auf diese eine zu beziehen, allzu geneigt sind.

Herr *Fétis* war der Erste, der in dem bekannten (seinem Diction. biogr. des music. vorgesetzten) Resumé philosophique de l'histoire de la musique von drei verschiedenen im frühen Mittelalter aufgekommenen musikalischen Notationen gesprochen, nämlich von einer lombardischen, einer sächsischen und einer celtischen Notation. Nach seiner Behauptung sollte die lombardische durch die Longobarden nach Italien gebracht worden sein, zu einer Zeit, da man in Rom noch mit Buchstaben des lateinischen Alphabets notirt habe, wo man jener lombardischen noch die Aufnahme verweigerte, etwas später jedoch jene Notation angenommen habe, welche er die sächsische genannt haben will.

Was zuvörderst die vorgebliche lombardische Notation betrifft, so habe ich meine Ansicht über eine so bizarre Behauptung zum Theil schon an einem andern Orte gelegentlich ausgesprochen *): „Als die Longobarden (so meinte ich), denen sich einige andere eben so barbarische Stämme anschlossen, im Jahr 568 in Italien eindrangen, und sich besonders in Oberitalien festsetzten, waren sie grösstentheils noch Heiden, wenige durch orientalische (griechische) Geistliche bekehrt, der arianischen Irrlehre zugethan. Ihr dritter König in der Reihe, Autharis, war der erste, der ein Christ wurde, freilich ein Arianer (586). Für Civilisation empfänglicher, als die meisten damals wandernden Völkerstämme, erhielten die Longobarden deren erste Strahlen doch erst in ihrem neuen Wohnsitze, nachdem sie sich mit den Besiegten vermengt, und von diesen Sprache und Schrift angenommen hatten, wozu jedenfalls mehr als eine Generation erforderlich angenommen werden muss. Den Oberhäuptern der Kirche waren sie immer ein Gräuel, schon als Arianer; mehr noch wegen der Gewaltthätigkeiten und Räubereien, denen das Kirchengut unaufhörlich von ihnen ausgesetzt war. Die Bemühungen, sie zum Glauben der römischen Kirche zu bekehren, und auf diesem Wege ihren Räubereien ein Ziel zu setzen, waren von sehr zweifelhaftem, immer nicht ausdauerndem Erfolge: auf einen katholischen König folgten meist wieder Arianer, und jener verfuhr mit der Kirche nicht glimpflicher, als diese. Mit geringen Stillständen dauerte dieser Zustand, bis auf dringendes Bitten des Papstes Carl der Grosse intervenirte, und dem Reiche der Longobarden (776) ein Ende machte. — Und von den Longobarden (sagte ich) sollte die lateinische Kirche jene Notation angenommen haben, die, so weit die Nachrichten zurückreichen, unter dem Namen der Nota romana bekannt war?! Fürwahr, es spricht kein denkbarer Grund der Wahrscheinlichkeit für eine solche Behauptung. — Man mag lombardische Neumen vorweisen: es gab bekanntlich auch eine lombardische Schrift; aber das lateinische Alphabet hatten die Longobarden darum nicht erfunden." — — In der That ist die vermeintliche lombardische Notation nichts Anderes, als die dort und anderwärts allgemein eingeführte (freilich unter zahllosen Varietäten gangbare) liturgische Neumenschrift, nur kräftiger im Strich, und nach Art einer Fracturschrift an den Enden der Zeichen verziert: auch gehören glaublich die meisten der noch irgend vorfindlichen Buch- und Notenschriften dieses Characters Zeiten an, welche das Lombardenreich nicht mehr sahen, und longobardisch heisst endlich überall nichts mehr als: oberitalisch *). Sehr begreiflich übrigens, dass dieser (oder ein ähnlicher Schriftcharacter) in der Folge die kritzlichen früheren Miniatur-Neumen verdrängte, als die zum liturgischen Gebrauch gewidmeten Bücher in grösserem Format, und selbst zum Auflegen auf den Pult eingerichtet wurden. Gewiss ist es endlich, dass, wo Bibliothekare und Literatoren von lombardischer Schrift sprechen, sie darunter nicht mehr noch weniger verstehen, als jenen Schriftcharacter, welcher vorzüglich erkennbar in alten Manuscripten Oberitaliens gefunden wird.

*) Ueber die Musik der neueren Griechen u. s. w. Leipzig, 1838. S. 8.

*) Die älteste Neumenschrift lombardischen Characters, welche der emsige Forscher Abt Gerbert beibringen konnte, ist aus einem Cod. Casanatensi Saec. IX. & seq. T. II. Tab. XIII, wie natürlich, noch ohne Linien. Ein späteres Beispiel, ebenfalls ohne Linien, T. II. Tab. XVII gehört in das XIV. Jahrhundert.

So sprechen die Bibliothekare allerdings auch von einer „angelsächsischen," oder, wie sie solche am Gewöhnlichsten nennen, von einer „schottischen Schrift *)." Es sind dies Handschriften der Mönche des Benedictinerordens, welche einst, besonders zur Regelung neugestifteter Klöster dieses Ordens, in nicht geringer Zahl aus England und Schottland auf den Continent herüber kamen, und noch lange Zeit hindurch, als unsere Klöster sich eben nicht mehr von dort her ergänzten, wurden die Benedictiner gewöhnlich Schotten oder Hyberner genannt. Es bedarf für jeden nicht von einer Chimäre Befangenen hoffentlich kaum der Erinnerung, dass die Benennung „schottische (oder angelsächsische) Schrift" bei den Bibliothekaren sich so wenig auf eine von jenen britannischen Benedictinern erfundene Tonschrift, als auf ein von ihnen erfundenes Alphabet beziehen kann.

Somit glaube ich indess den Schlüssel zu Herrn Fétis vermeinter lombardischer und sächsischer Notation schon vorläufig gefunden zu haben; in gewissem Sinne gab es wirklich dergleichen; sein Irrthum geht nur aus einer, in vorgefasster Meinung gegründeten falschen Auslegung der bei den Bibliothekaren gefundenen Benennungen der Schriftcharactere hervor, und zeugt jedenfalls von jener ungeheuren Belesenheit, die wir schon lange an ihm bewunderten.

Die von Herrn Fétis genannte celtische Notation war (was er auch nicht behauptet) nicht in die Liturgie übergegangen. Dass diese celtische oder „cambrobritische" Notation (Risum teneatis) keine andere ist, als — unsere veraltete deutsche (Buchstaben-) Tabulatur, welche bei uns, glaublich im 15. Jahrhundert, in der damals eben entstandenen Zunft der Stadtpfeifer oder Thurner, oder gewiss nur wenig früher unter den deutschen Organisten, aufgekommen war — diese Entdeckung zu machen, war von den früheren Literatoren mir übrig gelassen worden **). Das Manuscript, aus welchem zuerst Burney in seiner allg. G. d. M. Facsimile mit seiner Erklärung mitgetheilt, ist — wie die aufgetragene bibliothekarische Notiz besagt — unter der Regierung König Carl I. (1649—1685) geschrieben, das ist, umgeschrieben worden, glaublich gleich in diejenige Notation, welche damals unter den Minstrels in Wales eben im Gang war; denn die Meinung einiger englischen Alterthümler, welche diese, selbst mit den Mensuralzeichen (wie schon früher auch in Deutschland) ziemlich vervollständigte Notation bis in das 11. Jahrhundert zurückgesetzt haben wollten, können wir in Deutschland jetzt nur noch belächeln.

Unter der Tonschrift, deren der grosse Reformator der Liturgie S. Gregor I. mit dem Beinamen der Grosse sich bedient haben sollte, hat man sich gewöhnlich, auf den Grund der Tradition, und gestützt auf die am Allgemeinsten angenommene Meinung, eine Tonschrift mit den Buchstaben des lateinischen Alphabets vorgestellt, nämlich jenen sieben Buchstaben, deren Einführung zur Benennung der Töne in dem System der Octave diesem heil. Papste (und wie es glaublich ist, mit Recht) zugeschrieben wird. Ueberall hatte aber der Beweis gemangelt, dass diese Buchstaben jemals auch als Tonschrift in den liturgischen Büchern gedient haben; weder hatte irgend woher ein mit Buchstaben notirter Codex vorgewiesen, noch hatte auch nur ein (alter) Schriftsteller angezeigt werden können, der es bezeugt hätte, dass S. Gregor mit Buchstaben notirt habe. Dahingegen hatten uns die ältesten Ueberbleibsel liturgischer Tonschrift der lateinischen Kirche, welche bis auf die neueste Zeit gefunden worden, jene auf den ersten Blick sonderbar scheinende Schrift gezeigt, mit auf- und absteigenden Puncten, Häkchen und Schnörkeln, welche insbesondere Neumen genannt werden, und die, mit unzähligen Varietäten, nach Zeit und Ort, jetzt nur noch als Reliquien anzutreffen sind; ihre Zeichen haben mit einer Buchstabenschrift nichts gemein, sie zeigen auch keinen bestimmten Ton, sondern das Steigen oder Fallen der Stimme durch ihre höhere oder tiefere Stellung an.

Bis auf die neuere Zeit war aber wirklich keine ältere Neumenschrift als aus dem 18. Jahrhundert beigebracht worden, und so konnte der ziemlich verbreiteten Meinung, es möge S. Gregor sich etwa doch der Buchstaben zur Notirung seiner Gesänge bedient haben, wenigstens kein factischer Gegenbeweis entgegengestellt werden *).

Einer flüchtigen Anzeige des Fürstabtes *Gerbert* zufolge (in der Beschreibung seiner Reise, unter dem Titel „Iter" bekannt) sollte sich aber eine authentische Abschrift des von S. Gregor selbst notirten Antiphonars auf der Bibliothek des uralten Stiftes S. Gallen befinden. Auf eine dieserhalb eingeleitete Nachfrage im Jahre 1827 war unsere Gesellschaft der Musikfreunde in Wien so glücklich, durch die besondere Gefälligkeit des hochachtbaren Bibliothekars ein Facsimile von den ersten Seiten jenes Antiphonars zu erhalten, mit verschiedenen dankeswerthen Erläuterungen, und mit Auszügen der betreffenden Stellen der Geschichtschreiber von S. Gallen. Aus den letzteren geht mit der grössten historischen Sicherheit hervor, wie einer der von Papst Hadrian I. an Kaiser Carl den Grossen gesendeten Sänger, auf der

*) v. Arx Zusätze zur Gesch. des Cantons S. Gallen, B. I. S. 19. Geschichte der Biblioth. von S. Gallen, von Weidmann. S. Gallen, 1841.

**) M. s. m. Abhandl.: Ueber die Lebensperiode Franco's u. s. w. in Beziehung auf Herrn Fétis Revue philos. de l'hist. de la mus. in der Leipz. Allg. Musikal. Zeitung, Jahrgang 1838, No. 24 und 25. S. 400 u. ff.

*) Der emsige Forscher Fürstabt Gerbert vermochte von lateinischer neumirter Schrift noch keine ältere Probe, als aus dem 8. Jahrhundert als Beilage zu seinem grossen Werke de Cantu et musica sacra beizubringen, aber eben so wenig ein Beispiel (früherer oder späterer) Notation mit Buchstaben. Die von ihm vorgewiesenen (wie es scheint, älteren) Proben aus griechischen Büchern sind aber eben so wenig mit den Buchstaben der alten griechischen Tonschrift, sondern mit ganz besonderen Zeichen über den Uncial-Buchstaben des Textes notirt; Zeichen, welche wieder mit den Neumen der lateinischen Kirche nichts gemein haben, und deren Bedeutung verlängst völlig verloren gegangen ist. Dergleichen will Burney schon in dem Codex Ephrem auf der königl. Bibliothek zu Paris aus dem 5. Jahrhundert gefunden haben. Man darf darum als gewiss annehmen, dass eine Tonschrift mit Buchstaben (des griechischen Alphabets) auch unter der Geistlichkeit der orientalischen Kirchen niemals Eingang gefunden, oder schon sehr früh aufgegeben worden war. Man vergl. m. Abhandlung: Ueber die Musik der neueren Griechen u. s. w. Leipzig, 1838.

Dahinreise erkrankt, von den Mönchen des Stiftes gastfreundlich aufgenommen und gepflegt, mit eingeholter Bewilligung des Kaisers gleich daselbst seinen Unterricht eröffnete, und dann, bei seiner Rückkehr nach Rom, dem ihm werth gewordenen Stifte sein eigenes dahin mitgebrachtes Exemplar, eine getreue Abschrift und Nachbildung von dem Antiphonar S. Gregors, in einer kostbaren Theka eingeschlossen, hinterlassen hatte, wo dasselbe sodann ad aras SS. Apostolorum Petri et Pauli niedergelegt wurde, so wie das Original S. Gregors in Rom an einer Kette vor dem Altar S. Peters aufbewahrt lag.

Eine von mir, zunächst zum Beweis der Aechtheit des zu S. Gallen bewahrten Codex, verfasste ausführliche Abhandlung, welche jedoch zugleich die bisher gangbaren Meinungen über S. Gregors Tonschrift in allen Beziehungen geschichtlich beleuchtete, hatte ich gleich damals dem in unser Museum hinterlegten Facsimile beigelegt, davon ich wenig später einen Auszug, wie ich solchen für ein ausgebreiteteres Publikum für interessant genug erachtete, in der Leipz. Allgem. Musik. Zeitung im Jahrgang 1828 (No. 25, 26 und 27) veröffentlichte. Ich glaubte dort durch gute Gründe, so wie schon durch das jetzt aufgeklärte Document selbst, erwiesen zu haben, dass S. Gregor nicht mit Buchstaben, sondern mit den sogenannten Neumen notirt hatte, und dass die Neumenschrift wirklich jene Nota romana gewesen sei, deren seine Biographen und so viele andere Schriftsteller gedacht haben.

Es ist mir nicht bekannt geworden, dass diesem meinem Aufsatze von irgend einer Seite die Ehre einer Widerlegung widerfahren wäre, und derselbe schien keine andere Folge gehabt zu haben, als dass einige Literaten dem (in der letzteren Zeit, wie es schien, fast wieder verlassenen) von mir bei jener Gelegenheit neuerdings angeregten Gegenstande von der Neumenschrift einige Aufmerksamkeit zugewendet haben. So hat ein Herr *E. de Coussemacre* in einem prachtvoll ausgestatteten Buche (Memoire sur Huchald, Paris, 1841) eine Reihe von Proben von Neumenschriften im Facsimile angehängt, ohne zwar um deren Erklärung sich insbesondere zu bemühen *).

Jetzt aber tritt meiner oben angeführten Ansicht nicht allein, sondern schon der Behauptung der Aechtheit jenes S. Gallischen Codex, als einer Copie des wirklichen Antiphonars S. Gregors — Herr Fétis entgegen.

(Beschluss folgt.)

## Recension.

*A. Adam*: Die eiserne Hand, oder: Eine heimliche Heirath; komische Oper in drei Acten, nach dem Französischen der Herren *Scribe* und *Leuven* von *H. Börnstein*. Vollständiger Clavierauszug. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 10 Fl. 48 Kr.

*) Auch Herr de Coussemacre nimmt eine lombardische und eine sächsische Notation an, wobei er sich (wie natürlich) auf Herrn Fétis beruft: Ipse dixit!

Was Referent im Eingange der Anzeige der Auber'schen Oper: Der Herzog von Olonne über Darstellung und Beurtheilung einer französischen komischen Oper zu sagen sich veranlasst fand (man s. No. 13 u. 14 d. Z.), das gilt im Allgemeinen auch von dem vorliegenden Werke des beliebten Componisten. Der Uebersetzer der „eisernen Hand" scheint viel Sympathie mit unserm Ideengange gehabt zu haben, denn er schickt seiner deutschen Bearbeitung des Libretto eine geharnischte Apostrophe voraus, worin er namentlich das Spiel der Sänger als unerlässlich bezeichnet, dann vor dem „oft zweck- und sinnlosen Streichen" warnt, und endlich genaue Proben für das Werk in Anspruch nimmt. Wenn der Herr Bearbeiter übrigens die Handlung dieser Oper einfach nennt, so können wir ihm dies nicht unbedingt zugeben. Sie ist im Gegentheil sehr complicirt und verwickelt, wie man das auch in Paris gefunden hat. Die Skizze des Romans (oder der Geschichte, denn die Oper hat wirklich eine geschichtliche Basis), die wir dieser Besprechung einverleibten, wird dies bestätigen. Wird aber das Werk gut und namentlich präcis in einander greifend ausgeführt, so sind wir überzeugt, dass es einen eigenthümlichen Eindruck machen wird; denn ist die Musik auch nicht geeignet, so populär zu werden, wie die früheren Compositionen des talentvollen Adam (z. B. Postillon von Lonjumeau, Brauer von Preston), so kann man ihr doch Geist und Leben nicht absprechen; ja sie enthält einiges ganz Ausgezeichnetes.

Eine Ouverture hat diese Oper nicht, wie es denn überhaupt scheint, als wäre die Stärke Adam's nicht eben in dieser Kunstform. Nur wenige Tacte einer Einleitung, Allegro risoluto, A dur, $\frac{4}{4}$, ungefähr das Motto aussprechend: „Dienet dem Herrn mit Furcht und Zittern!" und der Vorhang rauscht in die Höhe. Scene: Bergige Gegend zwischen Wolfenbüttel und Hildesheim. (Also endlich auch ein deutscher Stoff!) Ein Chor, A dur, Andante religioso, $\frac{6}{8}$, beginnt, in welchem Landleute, vor der Statue der heiligen Veronica knieend, Segen und Schutz erflehen. Anmuthig und natürlich, doch in gewählter Harmonie bewegt sich der Chor, bis nach einem lang ausgehaltenen Accorde der Männerstimmen eine lebhaftere Bewegung eintritt, und Egidius Bugislav und Job auf die Scene kommen; jener ist Arzt und Minister des Herzogs von Wolfenbüttel (der eben den Beinamen: „Die eiserne Hand" führt), Bruder Job hingegen ist Diener des Einsiedlers zu St. Veronica. — Egidius ist im Begriff, sich von Job zu dem Einsiedler führen zu lassen. Er fordert jetzt die Landleute auf, für die Genesung des gefährlich erkrankten Herzogs zu beten, ja er befiehlt es bei Todestrafe. Sie verhehlen kaum ihre Freude über die Nachricht von der gefährlichen Krankheit des Verhassten, gehorchen aber dem Befehl, indem sie den unterbrochenen Chor wieder anstimmen. Kaum ist jedoch Egidius mit Job in die nahe Hütte des Einsiedlers getreten, so erheben sie sich, und wandeln, bei kühnem, raschem Harmoniewechsel, erst leise, dann stark und heftig, ihr Gebet in Fluch und Verwünschung gegen den gefürchteten, verhassten Tyrannen. Mit der Schilderung seiner Strenge und Grausamkeit erhitzt sich ihre Aufregung, bis eine einzelne Stimme sie zur Mäs-

sigung und Vorsicht ermahnt. Nochmals wiederholen sie darauf in verlängertem Rhythmus einen Theil des früheren Chores, an dessen Schluss sich ein kurzer Doppelchor gestaltet, in welchem beide Abtheilungen abwechselnd den Gedanken des Gebetes und der Verwünschung aussprechen. Das Ritornell deutet, verhallend, die Entfernung der Landleute an, und lässt selbst noch eine Ahnung ihres gemischten Gefühles nachklingen.

Während Egidius noch bei dem Einsiedler in dessen Klause verweilt, tritt Job hervor, und verwünscht in einem langen Monolog seinen Dienst bei dem Eremiten und die damit verbundenen Entsagungen in Betreff seiner leiblichen Wohlfahrt. Indess kommt Egidius zurück, sehr verstimmt darüber, dass er den Eremiten nicht für seine Pläne gewinnen konnte, und versucht nun sein Heil bei Job. — Er theilt ihm mit, dass der Herzog schon lange die Absicht hege, den Eremiten zu vertreiben und seine Klause zu vernichten, allein er habe es bisher aus Furcht vor einer Fehde mit seinem Nachbar unterlassen. Da es sich aber jetzt darum handle, die beabsichtigte, heimliche Trauung eines jungen Mannes aus hoher Familie zu hintertreiben, so ersuche er ihn hiermit, Alle, die zum Klausner kommen sollten, zu beobachten, und, da er die Bezeichneten leicht aus ihrem vornehmen Wesen erkennen werde, in jedem Falle die Trauung zu verhindern, und ihm von Allem genaue Kunde zu geben. —

Nachdem Beide sich entfernt haben, erscheint Bertha, ein junges, hübsches Mädchen, Verlobte von Nathanael, dem Diener und Gehilfen des Hofmalers, Meisters Ulrich. In einem einfachen, hübsch geformten Liede (A dur, 6/8) beklagt sie die nahe Trennung von dem Geliebten, der, arm und verwaist, wie sie, sich entschlossen hat, in die Fremde zu gehen, um die Mittel zu erschwingen, seine Geliebte heimführen zu können. Das Liedchen ist, wie man wohl sagt, dem Weinen näher, als dem Lachen, und hat allerliebste kleine Züge. Ein hübsches Kind, mit einem, nur eben wohllautenden Stimmchen, wird unter zweckmässiger Anwendung des beliebten Schürzenspiels, ganz sicher Glück machen mit dem anspruchlosen Liedchen. —

Nathanael schleicht nun betrübt herbei, zum Abschied bereit. Aus dem traulichen Gekose der Beiden erfahren wir, dass die junge Gräfin Mathilde, Nichte des verstorbenen Herzogs, Bertha, ihrer Pathe, versprochen habe, ihr einmal einen Mann und eine Mitgift zu geben; das Alles sei aber jetzt vereitelt, indem die junge Gräfin von ihrem Oheim, dem jetzigen Herzoge, wie eine Gefangene im Schlosse bewacht werde, und man sogar befürchte, er werde sie zwingen, den Schleier zu nehmen.

Nun folgt die Abschiedsscene, die ein ungemein zartes, gut erfundenes, ziemlich ausführliches Duett bildet. Es beginnt mit einem sangbaren Andantino, E dur, 4/4, das aber bald nach einem animirten Uebergange sich in ein Allegro non troppo verwandelt, in welchem sich die Liebenden Muth einsprechen, und mit einander über die Dauer der nothwendigen Trennungszeit capituliren. Auf eine drollig-neckende Weise werden die erst bestimmten drei Jahre auf zwei, auf eines reducirt, und endlich kommen sie gar zu dem allerdings vernünftigsten Entschlusse, sich gar nicht zu trennen, sondern sich alsbald zu heirathen und mit einander Schmerz und Lust zu theilen. — Diese gemüthliche, scherzhafte Verhandlung wird nun vom Componisten mit grosser Gewandtheit und entschiedenem Talent in Tönen wiedergegeben, und die Freude über den heilsamen Entschluss spricht sich zuletzt in einem aufgeregten und lebensfrischen Satze aus, wobei der Ton der komischen Oper wie der drolligen Persönlichkeit immer festgehalten wird und wahrhaft erfreulich hervortritt. — Einmüthig und vergnügt ziehen sie nun zu Vater Anselm's Klause; des Weges dahin treffen sie Job, der sie ausforscht und die von Egidius ihm Bezeichneten in ihnen zu finden glaubt. Er hindert sie also, bei dem Klausner einzutreten, sagt, derselbe sei ausgegangen, und kehre vor Abend nicht zurück; den Nathanael aber schickt er fort, sich die zur Trauung nöthigen Documente zu verschaffen. Bertha bleibt allein zurück, um in der Kapelle zu beten. Unterdess ist es Nacht geworden, und Erich, der künftige Thronerbe, erscheint; mit seinem Auftritt beginnt das erste Finale. — Ein kurzes Ritornell deutet treffend auf Erich's Stimmung und Gefühl, das er, nach einem Recitativ, seine Situation bezeichnend, in einer, aus dem Motiv des Ritornells gebildeten Cavatine, Es dur, 3/4, ausspricht. Mathilde, die Geliebte ist sein Losungswort; er hofft, sie hier zu finden. — Es ist indess völlig Nacht geworden; das Orchester hat nach As dur modulirt, und nun tritt Bertha wieder hervor. Es folgt ein anmuthiges Duett, wobei natürlich nach theatralischer Licenz Keiner von dem Andern Notiz nimmt. Beide preisen die freundliche Nacht, und hoffen, Jedes in seinem Sinne, auf die Gewährung des liebsten Wunsches. Nach einem förmlichen, milden Schluss in As dur bemerkt endlich Erich, dass er nicht allein sei. Er denkt aber nur an Mathilden, glaubt sie zu sehen, und rasch gibt er ihr den Ring, der seine ewige Treue ihr verbürgt. Bertha träumt nur von Nathanael, glaubt also auch von ihm den Ring zu empfangen und nimmt ihn freudig an; aber im nächsten Augenblicke schon ist Beiden der Irrthum klar. — Sie verständigen sich, so gut sie können. — Bei Fackelschein nahen Soldaten, von denen der Prinz für sich und Mathilden Unheil fürchtet. Bertha beschwört ihn noch eilig, das Gescheh'ne zu verschweigen. Er denkt nur an die Rettung Mathildens und geht in heftiger Aufregung ab. —

Egidius mit Bewaffneten tritt auf. Nachdem Bertha auf seine barsche Anrede gestanden, dass es sich um eine Trauung handle, spricht er seinen Triumph aus, dass er sie noch hindern konnte. — Bertha wird, trotz ihres Sträubens, von den Soldaten ergriffen und fortgeführt. Zwar hört sie in der Ferne den Ruf des nahenden Freundes, aber er kommt zu spät. Unter einem tumultuarischen Chor führen die Soldaten sie fort. — Wie eine solche theatralische Gefangennehmung, ein solches Widerstreben gegen die Gewalt in Musik gesetzt wird, ist weltbekannt; auch die gegenwärtige Action erhebt sich nicht über das Niveau des Gewöhnlichen. Nachdem der Tumult verhallt ist, bezeichnet das Orchester die still und einsam gewordene Scene, und Nathanael naht fröhlich und unbefangen. Er ist erstaunt, Bertha

nicht hier zu finden, doch voll Muth und Hoffnung tröstet er sich bald, und spricht in einem muntern Ariettchen (Allegro moderato, 6/8) seine behagliche Stimmung aus. Er würde gern seinen Gesang noch fortsetzen, aber er fühlt sich durch seine heutige Rührigkeit ermüdet. Unter verändertem Rhythmus und analoger Modulation gibt er dem Gefühl der Schläfrigkeit nach, indem er, halb träumend, noch an sein Glück und seine Liebe denkt; ein sehr ansprechender Zug ist es hierbei, dass der Componist das Motiv des Duettes zwischen Bertha und Nathanael durchklingen lässt, in welchem wir sie so glücklich sahen. Mit dem geliebten Namen auf den Lippen schlummert er endlich ein — und der Vorhang fällt.

Ein kurzes Vorspiel kündigt den zweiten Act an. — Kann man den musikalischen Gedanken desselben nicht eben ungewöhnlich nennen, so ist es doch die Tonart, denn der rasch vorüberrauschende Allegrosatz ist in Desdur geschrieben, und es knüpft sich daran, in derselben Tonart, sobald sich der Vorhang hebt (die Scene ist im herzoglichen Schlosse), Recitativ und Arie der Dorothea, Gemahlin des uns schon bekannten Egidius. Die Dame entwirft uns in dieser sehr elegant ausgeschmückten Arie ein nicht eben erfreuliches Bild ihrer Ehe, die sie an einen alten, strengen, ungeliebten Mann fesselt. Am Schlusse, wo sie sich selbst vor der Koketterie warnt, die sie so gern walten liess, wird die Ausschmückung der Arie sehr reich und schimmernd und gibt einer gewandten Sängerin erwünschte Gelegenheit, zu glänzen und mit der bewussten Koketterie zu — kokettiren. — Jetzt erscheint der Herr Gemahl, und berichtet, was in ihrer Abwesenheit (sie war sechs Wochen im Bade) vorgefallen: dass der Herzog, gefährlich krank, auf dem Lande lebe, und Prinz Erich am folgenden Tage das Möchsgelübde ablegen werde. Sie ist erstaunt darüber, und sagt dem Gatten offen, dass ihre Unterhaltung mit dem Prinzen eine ganz andere Richtung genommen und sie Alles aufgeboten habe, den Prinzen seiner durch eine strenge Erziehung erzeugten Schwermuth zu entreissen. Sie setzt dem Herrn Gemahl das noch ziemlich weitläufig auseinander in zwei Couplets, die wir aber durchaus als trocken und unerfreulich bezeichnen müssen. Dazu kommt die häufige syncopirte, falsche Accentuation der Worte, die wohl bei den Prosodie-losen Franzosen passiren mag, unserm deutschen Genius aber entschieden widerstrebt. Endlich ist der Refrain: „Nein, das lieb' ich nicht!" ganz ungebührlich ausgesponnen, und erinnert überdies in seiner Fassung an den Refrain des Lords im Fra Diavolo. Kurz, wir begreifen, dass der angesungene Gemahl weder am Stoff noch an der Form der Mittheilung Freude haben kann, und trotz des conservativen Herrn Börnstein's, der gegen das Streichen eifert, würden wir mindestens einem Couplet das Todesurtheil sprechen.

Egidius, erzürnt, erklärt ihr, dass sie seine schönsten Pläne vernichtet habe, und sieht sich gezwungen, sie zur Mitwisserin eines tiefen Geheimnisses zu machen. Des Herzogs Heinrich Streben ging nämlich dahin, den Prinzen Erich, Sohn seines verstorbenen Bruders Bertbold, auf irgend eine Weise aus dem Wege zu schaffen, um seinem eigenen Sohne, der im kaiserlichen Heere dient, die Thronfolge und zugleich die Hand der Gräfin Mathilde, der Nichte Berthold's, zu sichern. Egidius hatte den Auftrag, den Prinzen für das Kloster zu erziehen, und ihn zu bewegen, das bindende Gelübde noch vor seiner Volljährigkeit abzulegen; wo nicht, so wären Beide dem Tode verfallen! — Es ist nun von dem Rendezvous Erich's mit dem jungen Mädchen die Rede. Der Herzog hat davon Kunde erhalten und will nun mindestens ihr Bild kennen. Dies soll Meister Ulrich malen, und es soll dem Herzoge nebst Bericht des Ministers überreicht werden. Nathanael tritt auf und erbietet sich selbst zu dem seinem abwesenden Meister aufgetragenen Dienste. — Erich wird von Egidius rauh und mit heftigen Vorwürfen empfangen. Er zittert für seine Geliebte, und hat Grund dazu, denn der Minister erklärt ihm, dass er und Mathilde dem Tode geweiht sind, wenn er nicht morgen das Gelübde ablegt. — Bertha tritt als Gefangene ein, und nun beginnt ein grosses Quintett, das eine sehr verwickelte Situation zu schildern hat. Erich ist sehr erfreut, dass die Gefangene nicht Mathilde, sondern Bertha ist, während Nathanael sich entrüstet zeigt über Bertha's vermeintliche Treulosigkeit. Erich sucht den Ministerarzt in seinem Argwohn zu bestärken, und stellt sich, zum Heil Mathildens, verliebt in Bertha. Egidius, getäuscht, besteht darauf, dass Bertha und Nathanael sogleich getraut werden. — Die Erste bittet inständig, dass Mathilde, ihre Pathe, bei der Trauung zugegen sein möge. Der Minister gewährt die Bitte und sendet nach der Gräfin.

Das Quintett, welches diese Situation zum Inhalte hat, ist vom Componisten mit einer gewissen Leichtigkeit und Gewandtheit erfunden, die dem Ganzen wohl ansteht. Eine Stelle hebt sich merklich hervor, wo Erich leidenschaftlich die Worte ausspricht: „Ich liebe sie!" Doch geschieht die Wiederholung fast zu häufig, und wird nur dadurch erklärlich und entschuldigt, dass er wegen des Gegenstandes seiner Liebe missverstanden wird und diesen Irrthum gelten lässt. — Eine nähere Analyse gestattet die Pieçe kaum; sie muss sich von der Bühne herab bewähren, und wird es, da sie wirklich gut und dramatisch geschrieben ist. Wird von Allen die Situation richtig aufgefasst, so muss das Musikstück von entschiedener Wirkung sein, und es wird ihm zum Vortheil gereichen, dass am Schluss, nach fast fortwährender, nothwendiger Vereinzelung der handelnden Personen, sich Alle in einem compacten Ensemble vereinigen.

Erich verabredet nun eine Zusammenkunft mit Bertha in der Orangerie. — Alle, ausser Erich, gehen ab. Dieser schreibt ein Billet an Mathilde, das Bertha ihr in der Kapelle überreichen soll. Leise tritt Egidius hinzu und entreisst ihm den Brief, der ihm in seiner Unbestimmtheit endlich selbst Verdacht gegen seine Gemahlin einflösst, auf welchen Irrthum Erich mit Freuden eingeht. — Job tritt ein. Er hatte versteckt in der Orangerie gelauscht und erstattet nun an Egidius seinen Bericht. — Er thut dies in zwei Couplets, die, mehr declamatorisch als melodiös gehalten, nicht übel, aber keinesweges bedeutend sind.

Um nur einen leidlichen Zusammenhang in die verwickelte Geschichte zu bringen, sei hier noch gesagt,

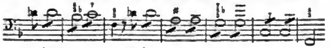
dass Bertha zur Trauung bereit eintritt, dass wir von einem kleinen Liebespfande vernehmen, das Erich zu dem guten Nathanael bringen lässt, als dieser abwesend war; dass Erich den richtigen Zeitpunct ersieht, unbeachtet in die Kapelle zu kommen, wo der Priester und Mathilde seiner harren. Er klärt nur noch eilig Bertha über den Zusammenhang der Sache auf, und versichert sie seines Dankes, sie allein lassend. Sie drückt in einer empfindungsvollen Cavatine, Andantino religioso, ⁶⁄₈, Des dur, ihre Theilnahme an der in ihrer Nähe vorgehenden heiligen Handlung aus, und wünscht sich an die Stelle der Braut, natürlich zugleich mit ihrem geliebten Nathanael. Hier scheint uns übrigens die gewählte Tonart ungleich mehr an ihrem Platze, als bei der früher von uns characterisirten Kokettenarie. — Schade, dass der Hauptgedanke dieses lieblichen Gesanges einer schönen Romanze Herold's (in seiner mit Unrecht fast ganz vom Repertoir verschwundenen köstlichen Oper: Marie) angehört. Doch bleibt ihm noch Eigenthümliches genug, um zu interessiren und zu gefallen.

Der Minister erscheint, und erfährt von Bertha, natürlich in unbestimmter Bezeichnung, dass die Trauung vollzogen sei. — Wir erfahren noch von Egidius, dass der Herzog die Neuvermählten selbst sehen will, und nun beginnt das zweite Finale.

Die Handlung desselben ist ungefähr folgende: Der Chor begrüsst die Neuvermählten; dann tritt Nathanael ein, der von dem Vorgegangenen keine Ahnung hat, und sich gar nicht darein finden kann, dass er als verheirathet betrachtet wird, was selbst Bertha zu bestätigen scheint. Endlich muss er sich gar zu einem Kinde gratuliren lassen, das man in seiner Wohnung gesehen und recht hübsch gefunden haben will. Dem Herzog war unterdess die Nachricht hinterbracht worden: sein Neffe sei mit Nathanael's Verlobten getraut, ja es sei bereits ein kleiner Thronerbe vorhanden. — Es wird unter schauerlichen, mysteriösen Umgebungen eine mit Vorhängen geschlossene Sänfte über die Scene getragen, in welcher der Herzog sich befindet. Aber nur seine Hand wird sichtbar, und reicht dem Minister ein Papier, das ihm mit dem Tode bedroht, wenn er nicht vor Abend das Unwahre der dem Herzog gemeldeten Nachrichten beweisen könne. Ein Mittel bleibt ihm nur übrig, den besonders gefährlichen Incidenzpunct zu beseitigen. Er will dem Herzog sagen: „Es ist mein Kind, vor dem Ihr bebt!" —

Die Musik zu diesem Finale ist, wie sein Inhalt, mannichfaltig und belebt. Der Begrüssungschor geht ziemlich rasch vorüber, und dringt auch nicht eben tief ein. Dann erscheint Nathanael in seiner bereits bezeichneten Verlegenheit, und ist in seiner sonderbaren Situation und seinem komischen Aerger drollig genug geschildert. Einige Male reisst ihm völlig die Geduld, und er erklärt im hohen Tone: es sei Alles Lug und Trug und er wisse von keinem Kinde! —

Da erschallen in ernsten Rhythmen dumpfe, düstere Accorde und die Sänfte mit dem gefürchteten Gebieter wird über die Bühne getragen. Alles wirft sich vor dieser Erscheinung auf die Knie, und der Chor singt mit gedämpfter Stimme und fast im Rhythmus eines Trauermarsches unter Anderm die Worte: „Ihm Verehrung zu weih'n, ist uns Pflicht, mehr noch Zwang!" — Während die Musik noch in düsterer Weise fortgeht, erhält der Minister das oben bezeichnete, haarsträubende Billet, und liest es mit zitternder Stimme unter schauerlich forttönender Musikbegleitung. — Nachdem er seinen heroischen Entschluss ausgesprochen, das dem Herzog so verhasste Kind für das seinige zu erklären, beginnt ein ungemein aufgeregtes Ensemblestück, das mit einem kräftigen Unisono in scharf einschneidenden Rhythmen daherbraust. — Die Singstimmen bewegen sich abwechselnd und selbständig in verschiedenen wirksamen Figuren und Accenten neben einander, bei oft entgegengesetzter wirksam contrastirender Begleitung des Orchesters, unaufhörlich in rascher Lebendigkeit, wodurch dann einige, harmonisch-kräftig markirte Stellen, gleichsam als Ruhepuncte, um so imposanter hervortreten. Ganz am Schlusse hebt sich noch eine ungemein wirksame Modulation hervor, die wir hier in nuce mittheilen:




Solostimmen, Chor und Orchester in energischer Vereinigung müssen mit dieser Kraftstelle gewiss einen bedeutenden Eindruck bewirken. —

Der dritte Act beginnt nach einigen Einleitungstacten mit einem scherzhaften Duett zwischen Bertha und Nathanael, der durchaus wissen will, was es mit der ihm eingeredeten Trauung eigentlich für eine Bewandniss habe. — Als Bertha bei ihrer frühern Behauptung bleibt, geht der Schalk endlich scheinbar darauf ein, und will nun successiv Gebrauch von seinen Rechten machen, die ihm Bertha jedoch nicht sogleich zugestehen will. Das gibt denn Stoff zu kleinen, gemüthlichen Neckereien und also auch zu einem leicht und anmuthig geformten Duett, wie wir von dem begabten Componisten schon einige besitzen, z. B. zwischen Madeleine und Chapelou im Postillon und zwischen Effie und Robinson im Brauer von Preston. — Das Duett beginnt in seinen harmlosen Neckereien mit einem Andante marcato in A moll; die Bewegung muss indess dem Sinne und der Form nach ziemlich lebhaft genommen werden, weshalb wir glauben, dass die Bezeichnung vielleicht Allegro marcato heissen soll. Es endigt (in A dur) sehr heiter und lässt den nahen, vollständigen Friedensschluss der Betheiligten im Voraus ahnen. Nicht schwer auszuführen, nimmt es mehr eine gewisse Geläufigkeit der Zunge als grosse Stimmergewandtheit in Anspruch. —

Prinz Erich kommt hinzu, und will endlich Nathanael die nöthigen Aufklärungen geben, wird aber in diesem löblichen Vorhaben gestört. — Der bald darauf erscheinende Egidius zeigt sich in lebensgefährlicher Verlegenheit, denn es gilt jetzt, sich durch die zu bekennende Mitschuld seiner Frau bei dem Gebieter zu rechtfertigen. Er will nun ein Geständniss solcher Art von ihr erlangen, wobei angenommen wird, dass der Herzog ungesehen dies Geständniss selbst vernehmen soll. — Der Herr Gemahl aber wird durch eine Beichte seiner

Frau zwar um einen Nebenbuhler bereichert, aber für seinen Zweck sind ihre Geständnisse durchaus nicht förderlich.

Die Beichte der Dame ist übrigens in drei Couplets enthalten, die überhaupt in dieser Oper, wie man sieht, nicht selten sind. Die hier in Rede stehenden sind recht artig, indem sie zugleich mit ihrem scherzhaften und nüancirten Refrain einen pikanten Vortrag möglich machen und in Anspruch nehmen. — In Prosa spricht sich darauf die ehrenwerthe Dame noch fest und mit lauter Stimme, also dem erhabenen Horcher hörbar, darüber aus, dass ihr Verhältniss zu dem Prinzen Erich das allerunschuldigste sei, was dem Minister in seiner Situation — den Todesstoss gibt. — Kurz, die Sachen stehen eben so, dass wir bald zwei Hinrichtungen zu erwarten haben. — Auch beginnt bereits, Unheil drohend, das letzte Finale mit einem düstern Trauermarsch, unter dessen wehmüthig-feierlichen Tönen Prinz Erich, von Wache umgeben, auf seinem Todesgange erscheint. Auch den Minister erreicht die schauerliche Kunde, dass in fünf Minuten sein Schicksal sich erfüllen werde. — Nun sucht er in Todesangst von Erich und Nathanael noch rettende Geständnisse zu erpressen, aber vergebens! — Als er sieht, dass mit Bitten und Versprechungen bei dem biedern Nathanael nichts auszurichten ist, droht er ihm endlich mit dem Tode, und eben will der Prinz, in dem edlen Gefühl, diesen Unschuldigen zu retten, sein entscheidendes Geständniss thun, da — erschallt für die drei Bedrohten das Lebenswort: Tod! — Der Herzog, erfahren wir, der Gefürchtete, hat vollendet; seine letzten consequenten Worte waren: „Lasst sie Alle hängen!" — Mit begeisterten Acclamationen begrüsst Alles den neuen geliebten Herrscher, dessen erste Regentenhandlung es ist, eine allgemeine Amnestie zu verkünden. Er verheisst den treuen Geliebten, Bertha und Nathanael, die ihn allerdings durch ihre Discretion sehr verpflichteten, Belohnung und Vereinigung, und unter wiederholtem Freudenrufe fällt der Vorhang. —

In musikalischem Sinne hat nun unser Componist die Handlung, mit Recht, sehr zusammengedrängt und rasch abgesponnen. Nur bei dem Puncte, wo Nathanael durch Versprechungen und Drohungen zum Geständniss gebracht werden soll, ergibt sich recht zweckmässig ein Ensemblesatz, bei welchem der Componist etwas verweilt, und der durch gute Erfindung und Gruppirung sich hervorhebt. — Die eigentliche Catastrophe, nämlich die entscheidende Todesbotschaft, ist besonders eigenthümlich und spannend behandelt. Sie wird nämlich nicht, wie man erwarten sollte, mit lautem, frohem Ruf verkündet und empfangen, sondern, wie die Erscheinung des Herzogs im zweiten Finale, leis und mysteriös. — Wir erfahren die Kunde seines Todes zuerst von Job, aber nur in Andeutungen, dann erst entschieden durch Bertha. — Job tritt mit einem Andante in Gmoll auf, und spricht nur flüsternd und räthselhaft von einem grossen Ereignisse, das nach dem Willen des Herzogs erst nach vier Wochen dem Lande bekannt werden solle. Bertha gibt, ebenfalls mit leiser Stimme, nähere Kunde, und bezeichnet die letzten Worte des Tyrannen. Nun geht zwar das Andante in ein Allegro über, aber der grosse Eindruck der gewichtigen Kunde äussert sich auch jetzt noch nur in leisen Ausrufungen, als fürchte man noch immer die Nähe des Verhassten; — bis endlich im hellen, heitern C dur die allgemeine Freude sich laut und jubelnd ausspricht, Liebe und Treue dem neuen Herrscher gelobend.

Nachdem noch in einer freundlichen Melodie der neue Regent ein Glück verheissendes Programm seiner künftigen Regierung gegeben und Gnade für die Schuldigen ausgesprochen hat, wiederholt der Chor seinen Jubelruf — und das Werk ist vollendet. —

Bot auch der Stoff dieser Oper nicht eben häufige und besonders günstige Veranlassung zu eigentlich musikalischen Illustrationen, so muss man doch dem Componisten das Zeugniss geben, dass er seine Aufgabe mit Gewandtheit und ansprechendem Talent gelöst habe. Die hervorstechenden Musikstücke dieses Werkes sind im Verlaufe dieser Besprechung hervorgehoben worden, und wir haben nur noch zu bemerken, dass der Clavierauszug als recht zweckmässig und practicabel bezeichnet werden muss. — Auch die deutsche Bearbeitung ist, einige Härten und Schwächen abgerechnet, recht lobenswerth ausgefallen. *Al.*

---

## Nachrichten.

### *Karnevals- und Fastenopern in Italien u. s. w.*

#### Königreich Beider Sicilien.

*Palermo* (Teatro Carolino). Besondere Umstände, die hier öffentlich in der musikal. Zeitung anzugeben nicht geeignet sind, waren Ursache, dass die Hauptstadt Siciliens, wo eine eigens neu für's grosse Theater componirte Oper zu den grössten Seltenheiten gehört, in diesen wenigen Monaten sogar vier aufzuweisen hat. Ueber die zwei neuen Herbstopern der Herren Raimondi und Fodale wurde bereits im verwichenen Herbstberichte gesprochen. Bevor vom Karneval die Rede ist, verdienen hier noch zwei Sachen Erwähnung. Erstens, hiess es in jenem Berichte, die ganz zu Ende gegebene neue Oper *Francesca Donato* habe eine laue Aufnahme gefunden (NB. auch mit Angabe handgreiflicher Ursachen). Bald darauf haben öffentliche Blätter in Italien das Gegentheil berichtet; Ihr Correspondent kann Sie aber noch jetzt im März versichern, dass jene laue Aufnahme ihre ganze Richtigkeit hat. Zweitens lässt sich die Pariser Revue musicale No. 3, vom 15. Januar d. J. aus „Mailand" schreiben: „Cinq opéras nouveaux seront donnés pendant cette saison au Grand-Théatre, savoir: Mathilde de Monforte de Feodale; Francesco (soll Francesca heissen) Donato de Mercadante (!); Maria degli Albuzi (sic) de Mandanici, un opéra de Manzachi (!?), et un ouvrage de Pacini." Dass zwei hiervon bereits im Herbste hier in Palermo gegeben wurden, ist nun längst bekannt; dass zwei davon, die von Mandanici und Pacini, im Karneval darauf ebenfalls hier in die Scene gingen, wird sogleich berichtet werden. Wohl hat auch Mercadante eine Francesca Donato vor mehreren Jahren

componirt, und auch hiervon sprach der vorige Bericht; die von Palermo war aber von Raimondi. Zum Erstaunen ist es, wie die Wiener Musikzeitung No. 20 vom 16. Februar d. J. das Gesagte der Revue deutsch wiedergeben konnte. Die France Musicale, No. 10, vom 4. März d. J. nimmt jene Nachricht der Revue weit possierlicher auf, indem sie berichtet, die Mailänder Scala werde künftigen Frühling (!) fünf neue Opern: Matilde de Monforte u. s. w. geben. Heisst das nicht den Kopf verlieren und seine armen Leser zum Besten haben!

Was nun die Karnevalsstagione betrifft, so besteht das Merkwürdigste davon in Folgendem. Sie begann am 1. Januar mit Mercadante's Illustri Rivali, deren Musik mehr als wenig anzog, die Sänger aber (die Raineri-Marini, die Merli-Clerici — Beide Mailänderinnen — der russische Tenor Ivanoff und Bassist Marchelli, sämmtlich nicht von sehr hohem Kaliber) theilweis applaudirt wurden. Am 21. Januar gab man die neue Oper: *Maria degli Albizzi* von Herrn *Mandanici*, mit gutem Erfolge. Die Musik hat mehrere gute Stücke, wie man es von einem Schüler Raimondi's nur erwarten kann (s. übrigens d. Bl. v. J. 1841, No. 31). Maestro und Hauptsänger (Superchi anstatt Marchelli) wurden öfters hervorgerufen. Einen grossen Furore machte darauf *Pacini's* neue Oper *Maria d'Inghilterra* (Maria Tudor), der Maestro, in Bellini's Vaterstadt Catania geboren, wurde 35, sage fünfunddreissig Mal auf die Scene gerufen, und zu Ende der Oper von Maestri und Freunden unter Fackelschein nach Hause begleitet. Die Stücke, die am Meisten gefallen haben, waren: die Introduction, ein Duett zwischen dem Bassisten und Tenor (eine Cabalette ganz neuer Art — Pacini ist bekanntlich Grossmeister in Cabaletten — erregte Enthusiasmus), ein Duett zwischen Sopran und Tenor, die Tenorarie im dritten Act und ein Trauerchor. Dass Pacini in den letzten Jahren einen solidern Satz als vorher schreibt, ist den Lesern bekannt, und da er an Melodieen keineswegs arm ist, so ist sein abermaliges Auftauchen in der heutigen musikalischen Lacrimarum valle leicht erklärlich. Am 18. Februar debütirte die längst fertige Manzocchi (Almerinda) in Bellini's Capuleti; sie machte den Romeo, die Merli-Clerici die Giulietta, der längst fertige Tenor war ihr Collega; man klatschte viel. In den letzten Tagen Februars hatte die Raineri und die Merli ihre Benefizvorstellungen, die beide brillant ausfielen. Sonst haben hier diesen Karneval gewisse von einer Gattung Zuhörer allzusehr beklatschte Stellen im Buche der Pacini'schen Oper, überhaupt die heutige immer mehr einreissende Wuth des Auditoriums, in den italienischen Operntheatern Lieblingsstücke und Cabaletten wiederholen zu lassen, zu mehreren Unannehmlichkeiten, mitunter das Theater einmal ganz zu schliessen, Anlass gegeben. Die Sachen traten aber bald wieder in ihr altes Geleise. — Nächstens soll abermals eine neue Oper: *Sara, o la pazza scozzese* (schon wieder eine Verrückte!), die der Neapolitaner Conte *Gabrielli* für die Manzocchi componirt, in die Scene gehen. Man erwartet nichts Vortreffliches.

*Messina* (Teatro della Munizione). Nach den ärgerlichen Geschäften dieses Theaters versuchte man zu Ende October Herrn Nicolai's Templario auf die Scene zu bringen. Die Personen waren so vertheilt: Rebecca = Dabedeilhe, Rowena = Rossetti-Rebussini, Vilfredo = Bertolasi, Briano = Luisia, Cedrico = Poggiali. Bertolasi's hübsche Tenorstimme, die Sängermittel des Luisia, die hübsche Rossetti, der alte erfahrene Poggiali befriedigten im Allgemeinen, weit weniger die Dabedeilhe, und während man auf Befehl des Intendanten von Mailand aus eine Prima Donna verschaffen musste, war das Theater nach zwei Vorstellungen über zwanzig Tage geschlossen. Einstweilen gab man hernach Donizetti's Elisir d'amore, worin die Rossetti die Rolle der Adina übernahm, Poggiali den Dulcamara machte; Beide nebst Bertolasi und Luisia sangen mit ziemlich gutem Erfolge. Endlich debütirte am 4. December die Zecchini, die unlängst in ihrer Vaterstadt Venedig die Bühne betrat, darauf in Mailand im Nabucodonosor sang, in Bellini's Sonnambula, und wurde eben so wie Bertolasi und Luisia und auch die Rossetti mit Beifall und Hervorrufen beehrt. Ende Februar's wiederholte man den Templario mit der Zecchini. Donizetti's Adelia fand in der Folge, der Musik wegen, wenig Anklang.

Die *Dabedeilhe*, die hier nicht gefallen, wurde gar bald darauf von den königl. Theatern zu Neapel engagirt.

*Reggio* (in Calabrien) hatte ebenfalls Opern, und zwar Bellini's Puritani, Rossini's Barbiere di Siviglia, und Donizetti's Gemma und Belisario. Virtuosi waren: die Prime Donne De Baillou und Toccagni, Tenor Sassi, Bassist De Baillou und Buffo Terenzi.

*Neapel*. Während die zweite Hauptstadt des Königreichs Beider Sizilien, Palermo, so gar freigebig mit neuen Opern in diesem letzten Monate war, haben die beiden königl. Theater Neapels keine einzige, dafür die kleinen T. Nuovo und Fenice vier aufzuweisen. Auf S. Carlo gab man am Meisten Pacini's Fidanzata Corsa, und Donizetti's Linda di Chamounix, die anfänglich, wiewohl mit der Tadolini, für welche sie ursprünglich componirt wurde, wenig anzog. In Pacini's Saffo debütirte die Dérancourt, und gefiel erst in der Folge, so dass auch die Saffo, obwohl man sie hier so gar oft gehört, ebenfalls oft die Breter passirte. Die längst hier wirkenden Künstler: die Altistin Taglioni, Tenor Fraschini und Bassist Coletti, sangen natürlicherweise in benannten Opern. In der sehr wenig gegebenen Beatrice di Tenda sang die Dérancourt, die Gruiz und Tenor Tamberlick, mit seiner weinerlichen Stimme aber guten Gesangschule für diese weinerliche Oper gemacht.

Auf dem Teatro Fondo gab man, nebst französischen Comödien, mitunter Otello, Elisir, Capuleti (machten grossen Fiasco), Sordello und Chi dura vince mit der Dérancourt, Tenor Tamberlick, Bassisten Massard und Salvetti. Letztere Oper von Ricci, worin man Vieles aus seinem hier componirten Colonello wieder zu hören bekam und das Finale sogar Serio befand, gefiel weit weniger als im übrigen Italien.

Das Teatro Nuovo trieb sein Wesen wie gewöhnlich: ältere Opern allein, oder deren Acte und einzelne Stücke, also Opern, Potpourri's und förmliche Academien. Neu waren: *Guglielmo Colmar* von Maestro *Aspa*, machte wenig Glück; etwas mehr die andere neue

Oper *Le Miniere di Freimbergh* (sic) del Maestro *Petrella;* am Meisten gefiel die neue Oper *I Panduri*, vom neuen Maestro Sign. *Brancaccio*, mit einer lustigen und lärmenden Musik. Die Panduren agiren hier mit Pulcinella in derselben Oper. Die Prima Donna David, Bassist Fioravanti, Buffo Casaccio ausgenommen, ist von den übrigen Sängern, der Sodesi, der Vilmst, dem Tenore Zocoli, Labocetta u. s. w. nicht viel Löbliches zu vermelden. Die David, die viele Jahre auf diesem Theater mit Beifall gesungen, geht im Frühling nach Oberitalien zurück. Bekanntlich ist sie aus Bergamo, Tochter des einst berühmten Tenors Giovanni und Enkelin des einst berühmten Tenors Giacomo David.

Das kleine Theater Fenice, das seit einiger Zeit ebenfalls Opern schockweise gibt, machte Aufsehen mit der neuen Oper *La Dama con la maschera della morte*. In siebenzehn Tagen wurde Buch sammt Musik gemacht, einstudirt und in die Scene gesetzt. Der Gegenstand ist kurz folgender. Eine sehr reiche polnische Dame sucht einen Mann in der Stadt, aber Niemand will sie, weil sie ein Leichengesicht hat. Ein Cavaliere Eugenio, der Schulden halber im Gefängniss sitzt, wird von ihrem Bruder, der seine Schulden bezahlt, daraus befreit, und aus Dankbarkeit gibt er der Dame seine Hand; diese wirft ihre Leichenmaske ab, und sieh da ein sehr schönes junges weibliches Geschöpf. Die Musik ist neu, von mehreren Maestri, worunter ein Duett zwischen Pulcinella und Renella von Fioravanti das allerbeste ist. Es gab Vorstellungen, bei denen man sich zwei Tage vorher Entréebillets hat verschaffen müssen.

## Kirchenstaat.

*Rom* (Teatro Apollo). Dies Theater hatte die beiden exotischen Prime Donne Maray und Novello, erstere eine Wienerin mit einem Baron vermählt, die andere eine Engländerin; Tenor Moriani und die Bassisten Balzar und Varese. Die Maray, die einst in Italien überhaupt, und hier insbesondere gefallen, hat seit einiger Zeit bedeutend abgenommen, wie dies überhaupt mit allen Sängern in den heutigen schreckbar ermüdenden Schreiopern in wenigen Jahren der Fall ist; da auch ihre italienische Aussprache nicht die beste ist, so dringt sie nur noch in den höheren Tönen durch, und erfreut sich nicht mehr ihrer sonstigen Aufnahme auf den italienischen Theatern. Eine ganz andere fand hier die Novello, die freilich noch im Beginne ihrer Künstlerlaufbahn, eine schöne, umfangsreiche, geläufige Sopranstimme und treffliche Gesangmethode entwickelt; sie fand allgemein verdienten und rauschenden Beifall, obwohl ihrem Gesange die anima fehlt, die sie vielleicht als Engländerin nie im hohen Grade demselben einzuhauchen vermögen wird; fehlt sie ja selbst dem gefeierten Moriani, dessen Tenorstimme zu den seltenst schönen gehört. Die Novello sang übrigens blos in zwanzig Vorstellungen und in Bellini's Puritani, worauf sie nach Genua ging, wo sie für selbiges grosse Theater engagirt war. Der hier gebürtige Bassist Balzar, mit einer Theaterstimme, geht langsam vorwärts. Varese mit einer Ziegenstimme (voce caprina) hat eine gute Gesangmethode und Bühnenkenntniss.

Bellini's Puritani, worin die Novello, Moriani, Balzar und Varese wirkten, fand erst in der Folge (besonders die Novello) grossen Anklang von Seite der Sänger; das Publicum war auch einigermaassen wegen erhöhter Entréebillets unzufrieden. Die Novello hat auch besonders Aufsehen erregt, weil sie nicht distonirte und nicht schrie, wie dies heut zu Tage im verfeinerten Gesange gäng und gäbe ist. Die Puritani wechselten mit Donizetti's Lucia di Lammermoor, Moriani's allererstem Steckenpferde, ab, in welcher ausser ihm die Maray und Varese wirkten und Moriani natürlicherweise die Palme davon trug. Die in der ersten Hälfte Februar gefallenen starken Regen hatten manchen Strassen Roms schiffbar gemacht und das Theater an einigen Tagen zu schliessen genöthigt. Die Wiedereröffnung geschah mit dem aus Ihren Blättern bereits bekannten Nabucodonosor von Herrn Verdi, der hier eben so wie auf der Mailänder Scala, für die er componirt worden ist, der zweite Act ausgenommen, allgemeinen Beifall gefunden. Balzar gefiel darin natürlich am Meisten in der Rolle des Zaccaria (s. sein obiges Epitheton) und stellte dadurch einigermaassen die Maray, die zum Ganzen vortheilhaft mitwirkte, hinter's Licht. Varese war der stets Brave, und die für hier ganz neue Prima Donna Olivieri (Rosina) fand in der Preghiera des letzten Actes rauschenden Beifall. In der Lucrezia Borgia, worin die Maray, Moriani, Varese und die von hier gebürtige Zelinda Sbriscia, in der Rolle des Orsini, zum ersten Mal die Bühne betrat, fand Moriani in diesem seinem zweiten Steckenpferde den meisten Beifall. Zuletzt gab man zwei Acte dieser Oper mit einem vom Nabucodonosor.

(Teatro Valle.) Hier gab man anfänglich Ricci's (Fed.) Prigione di Edinburgo mit der wackern Gabussi, der Scheggi, dem Tenor Pancani und Herrn Scheggi, die ziemlich gefielen. Ricci's Orfanella di Ginevra mit der Scheggi, der Capelli, mit Pancani, Scheggi und Mazzetti machte einen ehrlichen Fiasco. Desto mehr gefiel Pacini's Saffo, worin die Gabussi, die Bertrand, Pancani und Balzar (vom Teatro Apollo) wirkten und die beiden Damen nebst Balzar stark beklatscht wurden; Pancani war etwas unpässlich. Am 14. Februar feierte die Gabussi ihr Benefiz mit der Saffo und dem dritten Acte der Ines di Castro. Auf seiner Durchreise allhier, am 19. Februar war Pacini in einer Vorstellung der Saffo zugegen; als es das Publicum erfuhr, rief es ihn mehrmals mit den Sängern auf die Scene. Dieselbe Ehre widerfuhr ihm auf seiner Durchreise zu Neapel.

In der am 24. Februar im Palazzo Sinisbaldi von der hiesigen Accademia di S. Cecilia gegebenen musikalischen Academie trugen die Damen Maray, Gabussi, Bertrand, Olivieri, sammt den Herren Moriani, Pancani, Balzar, Varese und Scheggi sechs Stücke von Donizetti, vier von Rossini, eins von Mercadante und eins von Bellini vor. Die sogenannte classische Ouverture von der Rossini'schen Semiramide eröffnete das Ganze. Die schöne Gabussi liess sich insbesondere auf dem Pianoforte hören.

*Velletri*. In Ermangelung eines Theaters componirte ein hiesiger Violinist aus Bologna, Namens *Gio. Gotti*, den *Ser Marcantonio*, der im Saale des Rathhauses vor Dilettanten mit Beifall aufgeführt wurde.

*Rieti.* Ein Anfängertenor aus Rom, Giovanni Landi, betrat hier zum ersten Mal die Bühne in Mercadante's Giuramento in der Rolle des Viscardo und fand starke Aufmunterung.

*Terni.* Die Fanti (Annunziata) machte hier als Parisina in Donizetti's Oper gleiches Namens Furore. Tenor Soldini, ganz Anfänger, befriedigte weniger als Bassist Taddei. Im Barbiere di Siviglia waren die Fanti und Taddei die gefeiertesten.

*Macerata.* Ricci's Chi dura vince war hier ein wahres Fest. Die Prima Donna Mariannina Cavalli bezauberte Alles; ihr Vater, der bekannte Buffo Girolamo, ergötzte Alles; Tenor Manfredini mit starker, doch etwas angenehmer Stimme, Bassist Righi, mit hübscher Stimme und gutem Gesange, machten ihre Sache so brav, dass das Beifallsklatschen um so mehr kein Ende nahm, als man hier längst keine Opera buffa gehört hatte.

*Spoleto.* Donizetti's Lucrezia Borgia eröffnete die Stagione ungemein fröhlich. Die Zacconi mit hübscher Stimme, die nur weniger purzeln sollte; die Altistin Gobetti, Tenor Marcucci und Bassist Salandri genügten ohne Weiteres. Rossini's Turco in Italia machte hierauf Fiasco. Herr Brutti, Gatte der Zacconi, ein Buffo mit geläufiger Zunge, die auch alle Buffosänger haben sollten, machte sich darin bemerklich. Die neue und erste Oper des neuen Maestro *Giuseppe Bianchi* aus Florenz, hiesigen Orchesterdirectors, *Romilda ed Ezelinda* betitelt.... Helas!.... Das fehlt nun noch, dass in kleinen Städten, wie diesen Karneval hier, in Urbino und gar zu Velletri, wo wahrscheinlich noch nie für sie eigens neu componirte Opern gegeben wurden, dieser Fall wirklich eintreffen sollte, da würde die Opernschmiererei in Italien den allerhöchsten Gipfel erreichen. Ricci's Chi dura vince misslang.

*Recanati.* Die seit einiger Zeit so selten gewordene Norma hat sich hierher verkrochen. Die Cleofe Boyer aus Ancona, von der man seit einiger Zeit kein Wort mehr hörte und las, befriedigte in der Titelrolle ziemlich. Eine andere Anconitanerin, Rosa Camilletti, machte die Adalgisa so so. Ein leidlicher Tenor aus der Bologneser Schule, Gio. Battista Garulli trug den Pollione leidlich vor. In Donizetti's Marino Faliero übernahm Bassist Gto. Lauri die Titelrolle und wurde öfters auf die Scene gerufen. Dies ist ein wahrhaft guter Sänger und zwar von der berühmten Kapelle zu Loreto.

*Urbino.* Das Theater dieser Geburtsstadt Raphaels wurde mit Donizetti's Roberto d'Evreux eröffnet; der nicht üble von hier gebürtige Bassist Griffoni abgerechnet, waren alle übrige Hauptsänger aus Bologna, die Bravste davon die Prima Donna Costantini, die Comprimaria Mazzoli und Tenor Fraboni, Beide ganz Anfänger. Am 18. Februar gab man die erste neue Oper *Marco Visconti* vom Maestro *Raffaele Mazzetti*, ebenfalls aus Bologna. Die ganze längst genossene Olla potrida erhielt nur theilweis Applaus. (S. übrigens Spoleto.)

*Fabriano.* Diese Stadt hatte im Ganzen eine weit bessere Gesellschaft als die meisten ihrer Mitschwestern im Kirchenstaat. Vor Allem der brave Bassist und Landsmann Luigi Rinaldini, Herr Mario Rinaldini, Tenor von der berühmten Santa Casa di Loreto, die Prima Donna Rachele Agostini sammt dem Buffo Arcangelo Lorenzini nebst Secondärsängern. Besondere Ehre machte sich der Bassist in der Titelrolle des zu Anfang der Stagione gegebenen Donizetti'schen Torquato Tasso. Aber auch die übrigen Sänger, so wie die Oper überhaupt haben allgemein gefallen. Ganz dieselbe gute Aufnahme fanden darauf Donizetti's Gemma di Vergy und Lucia di Lammermoor.

*Ancona.* Die hier schon bekannte Prima Donna Parepa, die Gottardi, Tenor Sangiorgi und Bassist Battaglini eröffneten den Karneval mit Donizetti's Anna Bolena sehr gut. Die Sänger erhielten sich in der Folge stets in der Gunst des Publicums. Auch Donizetti's Regina di Golconda und Olivo e Pasquale fanden darauf die beste Aufnahme.

*Perugia.* Die Anfängerin Rapetti aus Bologna, mit umfangsreichem hübschen Sopran und guter Schule, fand hier viel Aufmunterung in Ricci's Chi dura vince, einer hier ganz neuen Opera buffa. Ihr zur Seite waren die Bravsten: Buffo Lauretti und Bassist Zacchini; etwas minder der oft sehr feurige Tenor Cimino. Ziemlich schlecht ging hierauf Donizetti's Lucia di Lammermoor, weit glücklicher ging Ricci's Opera buffa Gli Esposti.

*Fossombrone.* Ohne Donizetti ist kein Heil mehr im Theater. Wie blass nimmt sich Rossini's Laufbahn gegen die seinige aus! er wiegt, kurz gesagt, im Betreff der Theaterwuth seiner Opern all seine modernen Hauptcollegen: Rossini, Pacini, Bellini, Mercadante und Ricci zusammen auf. Auf dem hiesigen Teatro dell' Ancora wechselten stets drei seiner Opern: Gemma di Vergy, Furioso und Elisir. Die Sängerheroen waren: die Prima Donna Rosina Bianchini aus Jesi, Tenor Agostino Pierdiluca aus Sinigaglia, Bassist Angelo Valenti aus Arezzo, und Buffo Giacomo Pelagalli aus Cingoli. Die Bianchini war die beste; der Bassist geht mit.

*Pesaro.* Donizetti's Lucrezia Borgia wurde in den Himmel erhoben. Die Cuzzani, Zögling der Bertinotti, war die Königin des Festes; die zweite Oper Giovanna di Napoli machte wenig Glück. Mehr ist hierüber nicht zu sagen.

Am 16. Februar, um 8 Uhr Abends, wurde hier im Salone della Corte zum erstenmal Rossini's Stabat mater in dieser seiner Vaterstadt, in Gegenwart zweier Cardinäle, zweier Bischöfe und ungefähr 700 Zuhörer von 168 Vocalisten und Instrumentalisten, worunter die vorbenannte Cuzzani, die Altistin Dotti, mit stürmischem Beifall aufgeführt.

*Ferrara.* Die Oper ging hier nicht am Besten. Der rühmlich bekannte Harfenspieler Bochsa und Mad. Bishop gaben hier den 24., 26. und 27. Januar drei musikalische Academieen mit sehr gutem Erfolge. Herr Bochsa spielte meist aus dem Stegreife über ihm gegebene Thema's. Mad. Bishop, die ungefähr 26 Jahr alt ist, aber schon in Petersburg, Stockholm, Kopenhagen, Berlin, Wien und in andern grossen Städten in verschiedenen Sprachen gesungen hat, trug hier mehrere Stücke von Rossini, Bellini u. A. italienisch, und von Herrn Bochsa französisch vor. (S. Venedig.)

*Bologna.* In dieser grosser Stadt von 75,000 Einwohnern hatte blos Oper in zwei Marionettentheatern Statt. In jenem alla Nosadella genannt, wurde sogar

eigens eine Operette, *Il Giuocatore* für die hölzernen Sänger componirt, die ausserordentlichen Beifall fand; in einem andern auf der Piazza di Nettuno wurde gesungen und getanzt. Das gehört freilich zu den so oft unerklärbaren Sachen auf dieser lieben Welt. In einem Lande, wo die Opernwuth Jahr aus, Jahr ein grassirt, gibt es eine der ersten Städte, die — im Karneval — keine eigentliche Oper hat! Diese Stadt heisst Bologna. Im grossen Theater war Comödie.

Der hiesige Gemeinderath (Consiglio Comunale) hat in seiner Sitzung vom 24. Januar beschlossen, *Rossini* im hiesigen Liceo Musicale ein Monument zu setzen.

*Rossini*, der hier aus dem Ertrage der hiesigen Aufführungen seines Stabat mater eine Art Wohlthätigkeitsanstalt für verarmte untaugliche Sänger und Instrumentisten aus Bologna stiftete, veranlasste zu diesem Behufe am 10. März in der Grand' Aula des vaterländischen Liceo Musicale eine ausserordentliche, von vier Cardinälen und vielen Zuhörern besuchte, aus drei Theilen bestehende musikalische Academie. Das Ganze bildete ein bizarres Potpourri, und hatte, ausser dem Riesen Donzelli, keinen ausgezeichneten Sänger aufzuweisen. Der erste Theil enthielt Mozart's Ouverture aus der Zauberflöte, dessen Requiem und Dies irae; der zweite Theil eine Sonate für Pianoforte, Clarinette und Violoncell, ein Duett aus Mercadante's Bravo, ein Quartett aus Rossini's Turco in Italia; der dritte Theil ein Notturno von Rossini für Pianoforte, Clarinette und Violoncell, die Arie des D. Magnifico aus R.'s Cenerentola, und die Preghiera des Mosè. Der eigens aus Modena hierher gekommene Violinist *Seghicelli* wirkte ebenfalls mit seinem trefflichen Spiele zur Wohlthätigkeit mit.

(Fortsetzung folgt.)

## Feuilleton.

*Meyerbeer* hat, als Anerkennung für seine zu dem im letzten Berliner Karneval zu dem grossen Hofmaskenfeste componirte Musik, die preussische goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

An den beiden Pfingsttagen wird das diesjährige niederrheinische Musikfest in Aachen gefeiert. Zur Aufführung kommen: Am ersten Tage Magnificat von Durante; Symphonie in G moll von Mozart; Samson, Oratorium von Händel; am zweiten Tage Sinfonia eroica von Beethoven; Psalm von Reissiger; ein noch zu bestimmendes Instrumentalstück; Hymne von Cherubini; Hymne von Vogler. Die Direction hat der Dresdener Hofkapellmeister C. G. Reissiger übernommen. — Es ist dies das fünfundzwanzigste dieser Musikfeste, also zugleich eine Jubelfeier.

Das grosse, sehr fest gebaute Theater zu Havre, welches vor zwanzig Jahren mit einem Kostenaufwande von anderthalb Millionen Franken errichtet wurde, ist ein Raub der Flammen geworden. Der Director Fortier kam dabei, in Folge eines Sprunges aus dem Fenster, um das Leben.

Der Pianofortevirtuos *Rudolph Willmers* aus Kopenhagen, welcher in Paris ausserordentlichen Beifall gefunden hat, erhielt bei seiner Abreise nach Hamburg vom Director des Conservatoriums zur Anerkennung seiner Kunstleistungen die silberne Ehrenmedaille, begleitet von einem sehr schmeichelhaften Schreiben. — Der berühmte Pianofortefabrikant *Erard* schenkte ihm einen selner besten Flügel, der dem jungen Künstler an seinen zu wählenden permanenten Aufenthalt kostenfrei nachgeschickt werden soll.

Das Frankfurter Journal meldet aus *Bonn*: Unser Beethoven-Comité hat aus seiner Mitte die Herren von Salomon und Breidenstein deputirt, um demnächst in Dresden einer kunstrichterlichen Versammlung beizuwohnen, welche darüber entscheiden soll, ob das von dem Künstler Hähnel angefertigte Modell zur Beethoven-Statue gelungen sei. Man ist noch immer ungewiss, wo diese, wenn sie fertig geworden, hier einen Platz finden soll, indem der vorgeschlagene Münsterplatz höheren Ortes nicht genehmigt wurde.

Herr *E. Pape* aus Lübeck ist von dem Grossherzoge von Oldenburg zum Hofcomponisten ernannt worden.

Der seit dem 1. April d. J. in Wirksamkeit getretenen Leipziger Musikschule ist von dem dasigen Stadtrath Regierungsrath *Demuth* ein Geschenk von 500 Thlrn. gemacht worden, dessen Zinsen vorzugsweise sächsischen Schülern der Anstalt zu Gute kommen sollen. — Unter gleicher Bedingung hat der Musikalienhändler und Besitzer einer musikalischen Leihanstalt *Klemm* sechs Zöglingen der Musikschule freie Benutzung seiner reichhaltigen Bibliothek gewährt.

Das neu zu erbauende „kleine" Stadttheater zu Hamburg soll eine Vorderseite von 75 Fuss Breite und 180 Fuss Tiefe erhalten. Es soll 1400 Zuschauer fassen und bereits am 15. October d. J. eingeweiht werden. Der Eigenthümer, Herr Maurice, will ungefähr den dritten Theil der Kosten gegen Actien aufnehmen.

Der junge Pianist *Michel-Angelo-Russo* aus Neapel, von welchem die Zeitungen schon so viel Rühmliches gesprochen, der in Frankreich und England die grösste Bewunderung erregte, ist auf seiner Kunstreise durch Deutschland in Leipzig angekommen, und gedenkt im Laufe der nächsten Woche ein Concert zu veranstalten. Hoffen wir, dass sich die Nachrichten bestätigen, so steht unsern Musikfreunden, trotz der grossen Jugend des Künstlers, ein hoher Genuss bevor.

Die „Harmonie" in Zürich hat die andern schweizerischen Gesangvereine auf den 11. und 12. Juni zur Abhaltung des eidgenössischen Sängerfestes eingeladen. Der erste Tag ist für Wettgesänge einzelner Vereine, der zweite für die Aufführung im Grossen und Ganzen bestimmt.

In Warschau ist durch eine Verfügung der Regierung der zulässige höchste Eintrittspreis in Concerten auf zwei Rubel Silber (2 Thlr. 5 Ngr.) festgesetzt worden. Bisher wurden oft Preise bis zu zwei Ducaten gefordert.

Auf dem Opera comique zu Paris hat eine neue Oper von dem Irländer *Balfe*, Namens: „Der Liebesbrunnen," Buch von Scribe und Leuven, Beifall gefunden. Sie soll zugleich besser sein, als die sechs Opern, welche Balfe früher geschrieben hat.

*Lindpaintner's* neueste Oper: *Die sicilianische Vesper*, Buch von Heribert Rau, in vier Abtheilungen, ist in Stuttgart am 10. Mai zum ersten Male gegeben und mit grossem Beifall aufgenommen worden; der Tondichter wurde am Schlusse gerufen. Besonders gerühmt werden die Chöre, mehrere Romanzen und Lieder, einige Arien und Duette. Die Darstellung (durch die Damen Haus, Franchetti, Bassé, die Herren Arndt, von Kaler, Rauscher) war sehr gelungen.

In Berlin wurden jüngst auf Grund des Gutachtens der Sachverständigen-Commission die unter dem Titel: „Das Schönste aus Carl Maria von Weber's Opern" in Eisleben erschienenen musikalischen Arrangements von der Polizei confiscirt, weil dadurch dem Eigenthume der Weber'schen Erben und ihrer Verleger ein Nachtheil zugefügt werde. Ein Beweis, mit welcher wohlthätigen Strenge das Gesetz wider den Nachdruck dort gehandhabt wird.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien

## und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom* 16. *bis* 22. *Mai d. J.*

*André, A.*, 6 Duetten f. Sopr. u. Alt m. Pfte. Op. 59. Offenbach, André. 2 Fl. 24 Kr.
*André, J.*, 9 Orgelstücke versch. Char. zum Gebr. beim öffentl. Gottesdienste. Op. 23. Berlin, Trautwein u. Comp. 15 Sgr.
*Bach, S.*, Kirchengesänge f. Solo- u. Chorst. m. Orch. No. 1. Dominica septuag. Nimm was dein ist. Part. 1 Thlr. Chorst. 12½ Sgr. Ebend.
— Dieselben No. 2. Dominica Palmarum: Himmelskönig sei willkommen! Part. 1 Thlr. 5 Sgr. Chorst. 17½ Sgr. Ebend.
*Böttger, G.*, Marien-Walzer f. d. Pfte. Hannover, Nagel. 15 Ngr.
*Cäcilia*, eine Zeitschrift f. d. musikal. Welt. 22r Band. 86s Heft. Mainz, Schott.
*Gretscher, F.*, Les Adieux. Variat. p. le Pfte. Op. 3. Offenbach, André. 1 Fl. 12 Kr.
— Polonaise brill. p. le Pfte. Op. 4. Ebend. 36 Kr.
— Mazurka p. le Pfte. Op. 6. Ebend. 45 Kr.
*Hahn, W.*, Lied des Kindes, f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 1. Leipzig, Götz. 10 Ngr.
*Hattendorf, F.*, Beliebte Tänze f. d. Pfte. No. 2. Mariens Einzugsgalopp. Hannover, Nagel. 5 Ngr.
*Henkel, M.*, Prakt. Unterricht f. d. ersten Anfang im Klavierspiel. 1s Heft. Offenbach, André. 1 Fl. 30 Kr.
— Var. s. l'air suisse: Heimweh, p. le Pfte. No. 40. Ebend. 45 Kr.
— Var. s. l'air suisse: Wildschützenleb'n, p. le Pfte. No. 41. Ebendaselbst. 36 Kr.
— Var. s. l'air suisse: Wie schön is' do, p. le Pfte. No. 42. Ebd. 36 Kr.
*Jahrbuch für Musik*. Vollst. Verzeichniss der im Jahr 1842 erschienenen Musikalien u. s. w. Herausgegeben von B. Senff. Leipzig, Expedition der Signale. 15 Ngr.
*Könemann, F. v.*, Die Fensterscheibe. Lied f. 1 Singst. m. Pfte. Hannover, Nagel. 5 Ngr.
*Krug, G.*, 6 Lieder f. Pfte u. Vcell. Op. 2. Berl., Trautwein u. C. 1 Thlr.
*Mozart, W. A.*, Ouvert. zu Zaïde zu 4 Händen. Offenbach, André. 1 Fl. 12 Kr.
*Neeb, H.*, 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 5. Ebend. 36 Kr.
*Onslow, G.*, 31me Quat., Op. 62, arr. à 4 mains p. Mockwitz. Leipzig, Kistner. 1 Thlr. 15 Ngr.
*Reichel, A.*, Gr. Quat. p. 2 V., A. et Vcello. Op. 8. No. 1. Leipzig, Götz. 1 Thlr. 25 Ngr.
*Schubert, C.*, La belle Gabrielle. Var. brill. p. le Pfte. Op. 29. Offenbach, André. 1 Fl. 3 Kr.
*Speier, W.*, Der Trompeter, f. 1 Baritonst. m. Guit. Op. 31. Ebd. 36 Kr.
— Der Walzer, f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 41. Ebend. 54 Kr.
— Stimmen des Lebens in evangel. Liedern, f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 43. No. 1. Sein Bild. No. 2. Die Gräber. Ebend. à 30 Kr.
*Staude, E.*, Festpolonaise f. d. Pfte. Hannover, Nagel. 5 Ngr.
*Strauss, J.*, Minos-Klänge. Walzer, Op. 145, f. Orch. 3 Fl. 30 Kr., f. 3 V. u. B. 1 Fl., f. Viol. u. Pfte., f. Flöte u. Pfte à 45 Kr., f. 1 Flöte, f. Csakan à 20 Kr., f. Guit. 30 Kr., f. d. Pfte zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., zu 2 Händen 45 Kr., im leichten Style 30 Kr. Wien, Haslinger.
*Thalberg, S.*, Gr. Valses brill. p. le Pfte. Op. 47. Lpz., Kistner. 25 Ngr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

# Ankündigungen.



Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

# ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31sten Mai. № 22. 1843.




## *Ueber die Tonschrift S. Gregors des Grossen.*

(Beschluss.)

Bekanntlich hat Herr *Fétis* im Jahr 1841 die Hauptstädte Italiens bereist, und nach seiner Zurückkunft, in einer Reihe sehr interessanter Briefe, seinen Befund über den Zustand der Musik in Italien in der Revue et Gazette musicale de Paris der Welt mitgetheilt. Mehrere dieser Briefe sind in Uebersetzungen auch in deutsche Zeitschriften übergegangen; schwerlich möchte dies auch mit dem letzten der Fall sein, der erst vom 3. Februar des laufenden Jahres (1843) datirt ist. Von diesem, und auch nur so weit er die oben angeregten Gegenstände betrifft, finde ich mich nothgedrungen hier zu sprechen und meine Meinung prunk- und anspruchlos mit gewohnter Freimüthigkeit auszudrücken.

Erfüllt von der Idee, der von ihm (avant la lettre) in die Geschichte der Musik eingeführten lombardischen Notation, war es sehr natürlich, dass Herr Fétis während seines Aufenthaltes in Mailand nichts Angelegeneres hatte, als deren eben dort zu vermuthende älteste Monumente aufzusuchen. Und wirklich fand er dort — wie er sich ausdrückt — „das merkwürdigste Monument, das daselbst einem Geschichtschreiber der Musik vorkommen mag!"

Er nimmt davon zunächst den Anlass, von dem Antiphonar S. Gregors zu sprechen: Es sei (sagt er) über dieses Antiphonar oft (?) dissertirt worden; der Abt Gerbert glaubte davon die älteste Copie entdeckt zu haben in einem handschriftlichen Codex, welcher sich vormals bei der Abtei S. Gallen in der Schweiz befand, und von da in die städtische Bibliothek übergegangen sei. Es sei davon ein Bruchstück veröffentlicht worden *), und man habe darüber Geschichten gemacht, „die eben für Kinder gut sein mögen." (E-e-tsi! Evviva! grazie!) Dieses kostbare Buch war, nach der Angabe der Erzähler, ein Facsimile aus dem 8. Jahrhundert von jenem Antiphonar, welches, von S. Gregor in den letzten Jahren des 6. Jahrhunderts eigenhändig geschrieben, vor dem Altar S. Peters zu Rom niedergelegt worden war, in der Folgezeit aber unglücklicher Weise in Verlust gerathen sein sollte.

*) Die erste Seite des Codex von S. Gallen findet man im Facsimile in dem Werke: Monumenta Germaniae historica etc. edidit Gregorius Heinric. Pertz. Scriptorum T. II. Hannoveriae 1829.



Nun habe aber er (Herr Fétis), vor Antritt seiner Reise nach Italien, in einem Werke (welches in diesem Augenblick gedruckt werde), aus Veranlassung eines zu Montpellier entdeckten Stückes lateinischer Poesie mit beigefügtem Gesang — klar bewiesen (??), dass das angebliche Antiphonar von S. Gallen ein Gradual sei; dass es nicht aus dem 8., sondern aus dem 6. Jahrhundert sei *); dass es in einer der Varietäten der sächsischen Notation geschrieben sei, und dass diese Notation weder im 6. noch im 7. Jahrhundert in Italien aufgenommen war **); dass folglich die Handschrift von S. Gallen keine Copie des Antiphonars S. Gregors sein könne; dass endlich das Antiphonar dieses Vaters der Kirche nicht verloren sei, indem es in der von den Benedictinern veranstalteten vollständigen Sammlung seiner Werke, nach einer Handschrift des heil. Cornelius zu Compiegne aufgenommen worden, davon noch zwei andere alte Abschriften vorhanden seien ***), und dass dieses ein wahres Antiphonar sei, daher mit dem Gradual von S. Gallen nichts gemein habe (?). Ueberdies habe er, gegen die Meinung der „Geschichtmacher" über diesen Gegenstand, hinzugesetzt, dass das Antiphonar S. Gregors in römischen Buchstaben notirt gewesen sein müsse, deren Vorhandensein, ihres Widerspruches ungeachtet, durch das Buch des Boetius erwiesen sei; denn (!) die neuerlich durch die Longobarden nach Italien eingebrachte Notation sei nicht nach Rom gedrungen, welches dieser seine Thore versperrt hatte (?). Er sei nichts desto weniger überzeugt gewesen, dass die älteren Copien der Bücher S. Gregors in die Notenschrift der Longobarden überschrieben worden sein mussten, zum Gebrauch Mittelitaliens und der Lombardei, welche damals ihrer Herrschaft unterworfen waren.

Mit diesen Vorstellungen sei er beschäftigt gewesen, als sich ihm die Gelegenheit darbot, die Merkwürdigkeiten der Kirche von Monza zu sehen, eines Bau-

*) Das Manuscript zu S. Gallen?

**) Ein negativer Beweis, der überall zu den schwersten Aufgaben, in der Geschichte nicht minder als vor den Gerichtshöfen, gehört; wir müssen erwarten, wie sich Herr Fétis dabei angestellt haben wird.

***) Nicht der Verlust des Antiphonars S. Gregors ist jemals beklagt worden, wohl aber der Verlust jenes von S. Gregor eigenhändig notirten Antiphonars; in der vollständigen Ausgabe der sämmtlichen Werke des heil. Papstes ist nämlich nur der Text enthalten. (Tom. II. p. 654 bis 883.)

werkes, das in die Zeit des longobardischen Alterthums reiche. Unter den Reichthümern, welche dieselbe enthält, fand er, zu seinem unaussprechlichen Vergnügen, ein Gradual auf purpurirtem Pergament in Gold und Silber geschrieben. Ein Schrei (!) entfuhr ihm, als er darin die lombardische Notation erblickte: so hatte sich „die Richtigkeit seiner Muthmaassung bestätiget *)." Dieses Gradual soll von S. Gregor selbst, mit andern Reliquien, welche sich in dieser Kirche befinden, Ethelinden, Königin der Longobarden, verehrt worden sein. Er bezweifelt die Richtigkeit dieser Thatsache; aber es sei gewiss, dass dieses Buch nicht später, als aus dem 7. Jahrhundert sein könne, indem man aus dem diplomatischen Werke der Benedictiner wisse, dass purpurirte Handschriften, in goldenen und silbernen Characteren geschrieben, nach dem Anfange des 8. Jahrhunderts nicht mehr gefunden werden **).

Abgesehen von dem geschichtlichen Puncte, welchen dieses Manuscript aufklärt, sei an dessen Wichtigkeit in Hinsicht auf den Kirchengesang nicht zu zweifeln, indem es eine reine Quelle des Gesanges des Officium zum Matutinum und zur Messe darbiete ***), so wie hinwieder die alten Abschriften des Antiphonars jenen der canonischen Stunden liefern. Es ergebe sich aus dem Vorhandensein dieses ehrwürdigen Monuments aus den frühesten Zeiten des Gregorianischen Gesanges zugleich die Thatsache: dass jener Theil des Gesanges, welcher der Messe angehört, nicht minder als jener der sogenannten canonischen Stunden, von S. Gregor eingerichtet worden, obgleich die alten liturgischen Schriftsteller davon nicht sprechen †).

So weit Herr Fétis.

*) Wie mochte denn Herr Fétis sich gar so sehr verwundern, in der Lombardei jene Tonschrift zu erblicken, die nach seiner Angabe die Longobarden sogar erfunden haben sollten? Oder war er selbst von deren Existenz so wenig überzeugt, dass es für ihn erst der Bestätigung seiner „Muthmaassung" durch Autopsie bedurfte?

**) Unsere kais. Hofbibliothek besitzt — ausser mehreren auf verschiedentlich gefärbtem (auch schwarzem) Pergament mit Gold und Silber geschriebenen alten Büchern — zwei dergleichen in griechischer Uncial-Schrift auf purpurfarbenem Pergament, davon das eine in das 4., das andere in das 9. Jahrhundert gesetzt wird. — v. Mosel's Geschichte der k. k. Hofbibliothek zu Wien. Daselbst 1835. S. 311 u. f.

***) Also ein ursprünglich insbesondere so betiteltes Gradual.

†) Darin ist Herr Fétis wieder in einem Irrthum. Die Thatsache, dass S. Gregor auch schon das Officium zum Matutinum und zur Messe geregelt, das heisst, ein sogenanntes Gradual geschrieben, ist den gelehrten Liturgen allerdings bekannt (m. s. Gerbert de cantu et mus. sacra, T. I. p. 573 u. f.), und auch dieses Gradual ist, seinem vollen Inhalte nach, in der mehrgedachten Sammlung der Werke S. Gregors abgedruckt, unter der Ueberschrift: Sacramentarium (qualiter missa romana celebratur), T. III. pag. 1 bis 239. — Bemerkenswerth aber finde ich, dass in den neueren, nach den Beschlüssen des Conciliums von Trient gedruckten grossen Gesangbüchern, darunter z. B. die venetianische Ausgabe vom Jahr 1748 in Elephant-Folio mit dem Gesang in Choral-Noten vor mir liegt, derjenige Theil, der einst der Antiphonarius genannt wurde, den Titel Graduale führt, und umgekehrt: denn es ist das Gradual, welches mit dem Texte beginnt, wie S. Gregors Antiphonar: Ad te levavi animam meam etc.

Recapituliren wir, was Herr Fétis in dem bevorstehenden Briefe gegen die Meinungen der von ihm sogenannten faiseurs d'histoire, oder zur Begründung seiner entgegengesetzten Behauptungen an Argumenten oder an Zeugnissen vorgebracht, so finden wir nach genauer Prüfung folgendes Resultat:

1) Das Antiphonar S. Gregors, sagt er, müsse mit römischen Buchstaben notirt gewesen sein, weil deren Vorhandensein durch das Buch des Boetius bestätigt sei. — Wo mag doch Herr Fétis seine Logik studirt haben? ich wenigstens kann den Schluss nicht begreifen; denn angenommen, es hätte Boetius eine solche Notation gelehrt — und angenommen, es hätte in Rom eine solche Notation in der Kirche wirklich für einige Zeit Eingang gefunden: so würde daraus noch nicht folgen, dass S. Gregor, ein grosser Reformator in Allem, was die Liturgie betraf, nicht eine neue Art, die kirchlichen Gesänge zu notiren, eingeführt haben könnte. Aber Boetius *) lehrte ja keine solche Notation (mit römischen Buchstaben), er erklärte in seinem Buche nur das System der griechischen Musik und deren eigene Tonschrift, und dachte an nichts weniger, als an eine Notation für lateinische Liturgie **).

2) Herr Fétis will bewiesen haben, dass das Manuscript von S. Gallen unächt sein müsse, indem es in einer der Varietäten der „sächsischen Notation" (sagen wir lieber der Neumenschrift) geschrieben sei, welche weder im 6. noch im 7. Jahrhundert in Italien aufgenommen gewesen sei. — Den Beweis dieser letzteren Behauptung müssten wir Herrn Fétis zumuthen, und ein solcher würde von seiner Seite nicht wohl anders, als durch glaubwürdige Zeugnisse gleichzeitiger Scribenten, oder durch Beibringung mit Buchstaben oder sonstigen anderen Zeichen notirter, unter päpstlicher Autorität ausgegebener kirchlicher Gesangbücher aus jener Periode geführt werden können.

3) Das stärkste Gewicht scheint Herr Fétis auf die mit der grössten Zuversichtlichkeit ausgesprochene (vorgebliche) Thatsache zu legen, dass der Codex von S. Gallen keine Abschrift des eigenen Antiphonars S. Gregors sein könne, indem er gar kein Antiphonar sei, sondern ein Gradual!

Wäre dies richtig, so stände es freilich sehr misslich mit dem Vertrauen auf die Aechtheit des Manuscripts, und mit dem Glauben an desselben Ursprung. Aber Herr Fétis ist abermals in einem absoluten Irrthum befangen. Hätten wir nicht schon ohnehin gleich damals, als wir unser Facsimile (im Jahr 1827) zuerst besprachen, dieses mit dem in der Sammlung der sämmtlichen

*) † 524, auf Befehl des gothischen Königs Theodorich zu Pavia enthauptet.

**) Sed nihil illa de cantu ecclesiastico. (Gerbert de cantu et mus. sacra T. I. pag. 202.) Selbst die Ueberschrift eines Capitels seines Werkes: Musicarum per Graecas ac Latinas literas Notarum nuncupatio, wodurch, wie es scheint, die Meinung einer von S. Gregor eingeführten Notation mit Buchstaben des lateinischen Alphabets entstanden oder genährt worden sein mochte, wird von Meibomius für verfälscht erklärt, indem die Worte ac Latinas in den besten Manuscripten gar nicht zu finden seien. M. s. Forkels allgem. Geschichte der Musik. II. Bd. S. 178.

Werke S. Gregors enthaltenen Texte seines Antiphonars verglichen (denn bei uns in Deutschland ist man, wenn man, wär's auch für Kinder, Geschichte schreibt, ehrlich, und demgemäss in seinen Angaben gewissenhaft): so müssten wir uns für den gegebenen Wink jetzt bei Herrn Fétis bedanken, indem er uns gleich selbst die Waffe zeigt, mit der wir ihn mit sicherem Erfolg bekämpfen können; denn: die Handschrift zu S. Gallen ist (man höre!) — ein wirkliches Antiphonar, und zwar das Antiphonar S. Gregors, dasselbe, dessen Text in der von Herrn Fétis uns vorgehaltenen Sammlung unter diesem Namen enthalten ist.

Die Handschrift von S. Gallen kann und darf daher, mit Rücksicht auf die Zeugnisse der ehrwürdigen Geschichtschreiber des altberühmten Stiftes, auch hinsichtlich der Notation nicht minder als des Textes, für ächt, das ist: für eine getreue Nachbildung des eigenen Original-Antiphonars S. Gregors — wenn irgend historischer Glaube noch gilt — unbedenklich anerkannt werden.

Was hat endlich Herr Fétis mit allen zu Montpellier und zu Monza gewonnenen Entdeckungen, und mit allen aus dieser Veranlassung in seinem Briefe mit dem gewohnten Uebermuth in die Welt hinausgeschleuderten Behauptungen denn eigentlich erzielt? Hat er die Erfindung der Neumen durch die Longobarden historisch dargethan, oder den Uebergang einer (angel-) sächsischen Tonschrift aus Britannien nach Rom und in die übrige damals christliche Welt? — Wahrlich nein! — oder den Gebrauch der lateinischen Buchstaben als Tonschrift S. Gregors in den von ihm gestifteten Gesangbüchern? — Nein; — oder den Nichtgebrauch der Neumen in Rom im 6. und 7. Jahrhundert? — Nein; — oder die Qualification des S. Gallen'schen Codex als eines Graduals, daher absolute Unächtheit desselben als vorgeblichen Antiphonars S. Gregors? — Nein; — oder die Thatsache, dass S. Gregor auch die Messe schon geregelt? — Dies wussten die gelehrten Liturgen schon vorlängst, und es war nur für ihn eine Entdeckung. — Was haben wir aber sonst vielleicht doch, wär's auch nur gelegentlich, Neues erfahren? — — Da wir seinen Ton schon früher gekannt, für dieses Mal wenigstens nichts Neues, selbst keine neuen Irrthümer mehr.

## Recensionen.

*August Panseron*, Professsor am königl. Pariser Conservatorium: Leichte und fortschreitende Solfeggien mit Begleitung des Pianoforte. 2. bis 5. Lieferung. Berlin, bei Schlesinger.

Der Verfasser bezeichnet auf dem Titel das Werk als Folge seines musikalischen ABC und als Vorschule zu den Singübungen von Bauderali, Cherubini, Crescentini, Danzi, Panseron — und bemerkt, dass Schüler, welche sein musikalisches ABC studirt haben, in diesem Werke eine fortschreitende Folge ihrer Studien finden, zur Erlernung einer vollkommenen Kenntniss der Gesang- und Pianomusik, insofern beide Werke im Violin- und Bassschlüssel geschrieben sind. Diesen Solfeggien, deren Umfang das *f* nicht überschreitet, sind leichte Vocalisen beigefügt. Das ABC und diese Folge ist in allen königl. Normalschulen Frankreichs eingeführt. — Der Verfasser, bekannt und hochgeachtet als Gesanglehrer, ist sich seiner Absichten deutlich bewusst, und kennt die Mittel, die zur Erreichung derselben führen. Daher sind diese Solfeggien unbedingt zu loben. Es sind ihrer 55 (die Nrn. 21 — 75; das ABC hat die Nrn. 1 — 20). Man findet in ihnen die leichtern Tonarten in Dur und Moll, die gebräuchlichsten Tempi und Tactarten, Scalen mit Veränderungen, eben so kleine Themata. Fast jede Nummer hat ihren besondern Zweck, der entweder sogleich in die Augen fällt, oder von dem Verfasser angegeben wird, der in solchen Bemerkungen nach und nach manches Elementarische abhandelt, z. B. Linien über und unter dem System, Werth der Noten, Syncope, Triolen, Doppelkreuz, Intervalle u. s. w. Mehrere Uebungen sind im Bassschlüssel geschrieben und für die Baritonstimme bestimmt, können aber auch vom Mezzosopran, für den die übrigen (die meisten) geschrieben sind, gesungen werden, so wie diese sich auch recht gut für den Bariton eignen. So ist also für die Normalstimmen der Männer und Frauen gesorgt. Alles ist leicht, der Umfang mässig, das Tempo überall nach Mälzel's Metronom angegeben. Das Aeussere ist zu loben. — Aus der einigen Solfeggien beigefügten Bemerkung, dass sie nicht solfeggirt, sondern blos vocalisirt werden sollen, ergibt sich, dass die alte Solfeggienmethode *(do, re, mi, fa, sol, la, si)* in Frankreich noch immer angewandt wird. Deutsche Gesanglehrer werden die Uebungen wohl nur vocalisiren lassen, da die Kenntniss der Noten auf andere Art gewiss sehr viel leichter zu erlangen ist. Von demselben Verfasser sind erschienen:

50 Solfeggien für zwei Stimmen (Frauen- oder Männerstimmen) eingeführt in die königl. franz. Conservatorien der Musik u. s. w. 4 Hefte zu 1⅓ Thlr. Berlin, bei Schlesinger.

Es ist von ihnen dasselbe Gute, wie von jenen zu sagen, und nur noch hinzuzusetzen, dass mehrere derselben blos eines Textes bedürfen, um recht gefällige Salon-Duettini vorstellen zu können. Einige derselben sind im ältern Kammerstyle geschrieben, ähnlich dem der Duetten von Durante, Händel, Martini, Steffani u. A., die meisten aber modern. Recht gebraucht, kann das Werk von vielem Nutzen sein.

## Nachrichten.

*Frankfurt.* Musik vom 14. März bis zum 14. Mai. Zuerst die Concerte. Die beiden erheblichsten wurden am 14. und 16. April gegeben. Im ersteren, am Charfreitag, hörten wir *Spohr's* Symphonie: Irdisches und Göttliches, und *Rossini's* Stabat mater — beide Werke sind in diesen Blättern bereits durchgreifend besprochen, —

wobei ich nur bemerke, dass der freundliche Eindruck der *Rossini*'schen Kirchencomposition den der hoch und ernst erhabenen, fast etwas dämmernd gehaltenen *Spohr*'schen Doppelsymphonie wieder vernichtete, und dass das kleine Publicum mit der gemüthlichsten Opernempfindung das Haus verliess. Das letztere am Ostersonntag war unter dem Namen: Grosse musikalisch-dramatische Academie eine Wiederholung der chronologisch geordneten Bruchstücke aus der Entwickelungsperiode der Oper von *Lully's* Zeiten an, welche im verflossenen Jahre bedeutende Theilnahme gewann. Ein Urtheil über die Stellung dieses zeitabschnittlichen Concertes habe ich bereits in diesen Blättern niedergelegt. Einschiebsel fanden sich noch in einer Gesangsscene von *Beriot* (italienische Schule), in einer Romanze aus *Lindpaintners* Oper der Bergkönig, und in dem Trinklied aus *Neeb's* Cid (deutsche Schule). Die Unmöglichkeit, die vorzüglichsten Compositionen quasi als Hauptgestirne dreier Schulen in den engen Zeitraum von eben so wenigen Stunden zu concentriren, liegt vor Augen. Es wurde in diesem Concert daher auch nur die Absicht anerkannt, uns allgemeines Interesse Erregendes dieser drei Schulen vorzuführen, welche auch durch die vortreffliche Ausführung erreicht wurde. Zugleich merkwürdig wurde dieses Concert durch ein Ensemble von Sängern, welches in Deutschland nicht leicht mehr übertroffen werden dürfte, denn ausser unsern ersten Mitgliedern wirkten noch die Damen *Zerr* und *v. Knoll* mit. Ein Urtheil über beide Letzteren weiter unten. Drei andere Concerte von Gehalt fanden in kurzen Zwischenräumen Statt. Das letzte davon gaben die reisenden Künstler *Parish-Alvars* aus London (Harfenist) und die Gebrüder *Lewy* aus Wien (Virtuosen auf dem Waldhorn und dem Pianoforte). Dem Urtheil, welches Leipziger musikalische Blätter über diese Künstler fällten, pflichte ich bei, nur mit dem Zusatze, dass der liebe Gott jeden Menschen von künstlerischem Beruf bewahren möge, concertgebender Virtuose zu werden. Was hilft es, dass *Parish-Alvars* nach dem Spruch eines Enthusiasten ein zweiter David auf der Harfe ist, und dass der junge Richard, um in der Tonart dieses Urtheils zu bleiben — ein tapferer Löwenherz auf dem chromatischen Horn zu werden verspricht? — was half es, dass Beiden ein in der That fabelhafter Ruhm vorausging? An das Fabelhafte sind wir längst gewöhnt — und das Wunderbare saugen wir schon in der Muttermilch ein. Was kann man uns noch bieten, was wir nicht schon bis zur Uebersättigung genossen? Und nun gar Herr *Carl Lewy* als Clavierspieler! Schmeichelt er sich, mit brillanter Bravour, mit solidem Vortrag und überhaupt mit den Stammtugenden eines Pianisten jetzt durchzudringen? Und welchen Mangel an Vorbereitungen liess er sich zu Schulden kommen? da war keine Concurrenz von Flügelinstrumenten neuer Constructionen aufgestellt; da standen nicht deren Werkmeister mit lauernden und zermalmenden Blicken, auf das Platzen der feindlichen Saiten horchend, einander gegenüber. Herr *Carl Lewy* hatte nicht einmal den genialen Muth, eines der herrlichsten Flügel *J. B. Streichers* Meister zu werden, d. h. ihn zu zerschlagen, und auch das Instrument war so unhöflich, unerschütterlich bei guter Stimmung zu bleiben. Vor der Lisztmanie würde Herr *Carl Lewy* angestaunt worden sein, und geht er nicht bald aus der natürlichen Sphäre seines Spiels heraus, so wird er im Publicum nie durchdringen, wenn ihm auch Kenner das beste Zeugniss geben. Ausser den Productionen dieser drei fremden Künstler sangen die Damen *Capitain* und *Zerr*, sang *Pischeck*, spielte das Orchester die Ouverture zur Lodoiska; und spielte unsere, die ganze Messe über fast ganz unbeschäftigte köstliche *Lindner* die Margarethe in den zwei letzten Acten der Hagestolzen. — Vergebens, solche Attractionspuncte ziehen bei uns nicht mehr. Das Haus glich einer Oede. — Den beiden Concerten des Violinisten *Heinrich Wolff* und des Pianisten *Emil Steinkühler*, ebenfalls im Theater, erging es nicht besser, obgleich die besten Kräfte mitwirkten. *Wolff* hat vielen Anhang hier, und ist als Künstler wie als Mensch allgemein geschätzt, allein man zieht stille Theilnahme der geräuschvollen vor, und das finde ich so zart als bequem. *Steinkühler*, ein junger Mann kaum in die Zwanzig, trat mit nichts weniger als mit einer neuen Symphonie (in Es) auf, was zwar Anfangs Naserümpfen unter den Künstlern verursachte, aber sich bald in Anerkennung und Achtung auflöste. Die Arbeit verräth ein angebornes Talent für den Instrumentalsatz, und wenn er auch hie und da aus dem Symphoniestyl trat und sich Breiten zu Schulden kommen liess, denen sich junge Componisten so gerne überlassen, so sind doch die Erfindungen originell, sind die Themata vortrefflich durchgeführt, namentlich in dem liebenswürdigen Andante (B dur), ist der Satz rein, die Arbeit correct, und es durchzieht das Ganze ein frühlingswarmer Lebenshauch. *Steinkühler* hat bereits in zwei vorhergehenden Symphonieen seine Studien niedergelegt, und in dieser wieder neue Erfahrungen gesammelt. Wir können ihn nur ermuthigen, einen Weg zu verfolgen, dessen Klippen und Dornen sein entschiedenes Talent bald besiegen wird. *Ferdinand Hiller* gab unter der Theilnahme der hiesigen Noblesse eine Matinée in einem Privatsalon zum Besten der Klein-Kinder-Bewahr-Anstalt zu Bornheim, die sehr besucht war. Dann gab der Liederkranz seine noch rückständige Soirée, worin nicht weniger als zwanzig Pieceen — unter diesen *Esser's* „Des Sängers Fluch“ *) — gesungen wurden. *Hiller* hat bei dem letzten Stiftungsfest desselben das Diplom eines Ehrenmitgliedes erhalten.

Die Oper zeichnete sich durch Novitäten und Gäste wacker aus. Der Wiener Komiker *Franz Wallner* spielte dreizehn Mal in den *Raimund*'schen Zaubermährchen, in *Nestroy's* Gesangpossen, im Vater der Debütantin, in Staberls Reiseabentheuern und ähnlichen Stücken. Ich berichte über ihn, weil sein Gesangorgan, womit er artige Couplets allzeit fertig vortrug, in's Bereich der Musik gehört, obgleich keine Musik in seinem Organ liegt. Herr *Wallner* ist weder Sänger noch Komiker von Beruf, alle seine Rollen sind sich ähnlich, und manche Scene lässt er sogar gänzlich fallen. Aber Herr *Wallner* hat eine ausgewählte Sammlung treffender Einfälle und Witze, die er am rechten Orte anbringt, hat für jedes Verhältniss ein paar Lieder bei der Hand, ist beim

*) So eben bei Schott in Mainz erschienen.

dritten und vierten Da capo nie in Verlegenheit, neue Verse zu produciren, besitzt Beweglichkeit und die Gabe, um jeden Preis das Zwerchfell zu erschüttern. Solche Requisiten der Komik sind immer schätzenswerth, wenn sie auch nicht die Grundlage derselben bilden. Ein Publicum, das gerne lacht, ist bald gereizt, und so konnte es nicht fehlen, dass Herr *Wallner* zwölf volle Häuser machte, obgleich er, trotz des Hallo's, doch des eigentlichen, tiefergefühlten Beifalls ermangelte. Sein Benefiz blieb leer.

Die Demoiselles *Zerr* von Carlsruhe, *Kieth* von Dessau und Fräul. *v. Knoll* von Stuttgart traten hinter einander als Gäste auf. Dem. *Zerr* sang die Nachtwandlerin, Zerline (Don Juan), Vitellia, Adine im Liebestrank, und Lucia (Lammermoor). Ihre Vorzüge sind schöne Stimme, Umfang, leichte Höhe, Bravour, freundliche Persönlichkeit und glücklich absolvirte mechanische Schule. Unschön dabei ist ihr Ansatz, der allerdings in der Beschaffenheit der Organe liegen mag, aber nichts desto weniger die Fülle der Stimme in der höhern Lage und dabei die nöthige Freundlichkeit der Mundbildung beeinträchtigt. Zu tadeln aber ist der Mangel an Poesie des Gesanges und der Darstellung. Alle Achtung vor dem Erlernten. Aber dieses soll nicht über den feinen Geschmack, über Feuer und Empfindung dominiren. Man mag gerne der Technik vergessen über die hinreissende Anmuth des Vortrags. Aber leider ist's eine nur zu alltägliche Erscheinung, dass die Routine, ja selbst die gewonnene Sicherheit des Höhern in der Kunst abstumpft, und dass mechanisch wird, was nur herzenswarm und blühend in's Leben treten sollte. Um Einzelnes zu berühren, so fehlte der Vitellia des Fräul. *Zerr* die Haltung der königlichen Römerin, welchen Fehler die glänzendste Bravour in der Welt nicht gut macht. In der Zerline liess sie die verschmitzte Naivetät fehlen, die sich in *Mozart's* Composition so bildlich ausspricht, wie überhaupt sich in ihren Soubretten ein gewisser Indifferentismus zeigt, der nicht geeignet ist, uns mit angenommenen Unarten in Gesang und Manier zu versöhnen. Das schlechte Aspiriren vor dem Ansatz: he du, he die, he theurer u. s. w. ist kaum einer Anfängerin zu verzeihen, und störender noch sind die heftigen Körperbewegungen, womit sie rapide Läufe begleitet. In der letzten Arie der Susanna waren die Agrements so störend, wie im Costüm der Adine der Harnisch von goldnen Bracelets, und die in Saffian mit Goldschnitt gebundene alte Historie der Königin Jesotta. — Bei der Jugend und so vielen blühenden Eigenschaften des Fräul. *Zerr* ist es Pflicht der Kritik, sie auf Unschönes, Unpassendes aufmerksam zu machen!

Fräul. *v. Knoll* sang den Cherubin und das Aennchen mit so viel Anmuth, Frische und Correctheit, als es ihre 17 Jahre und Bühnenunerfahrenheit nur immer zuliessen. Sie ist Schülerin *Lindpaintner's* und schon als solche dem Publicum bestens empfohlen; statt der Frau *v. Kestlern-Münch* engagirt, kann sie, wenn sie so fortgefällt und ihren Gaben nach angemessen beschäftigt wird, ein Liebling des Publicums zu werden.

Fräul. *Kieth* aber, welche die Marie im Czaar und Zimmermann sang, möchten wir doch gerathen haben, eine Bahn zu verlassen, welche mit Erfolg zu wandeln ihr alle Mittel fehlen.

Die Opern und Gesangstücke, die ohne Gäste über unsere Bühne schritten, waren: Barbier, die neue Fanchon, Czaar, Oberon, Fidelio (am Vorabend von *Beethoven's* Todestag, mit einem sehr sinnigen Prolog von *W. Wagner)*, die Regimentstochter, Aschenbrödel, Concert am Hofe, und die Wiederholung des Riquiqui, abermals sehr beifällig aufgenommen. Dieselbe Oper wurde in Mainz zwei Mal bei vollen Häusern und rauschendem Beifall gegeben, und wird im Juni auch in Mannheim aufgeführt.

Nachdem der deutsche Patriotismus *Franz Lachner's* Catharina Cornaro nicht aufkommen liess, wollte man sich an der Bastard-Oper La reine de Chypre von *Halevy* schadlos halten. Es wurde nichts versäumt, dieselbe schon vor der Aufführung unter die Sterne zu versetzen, und die günstigsten Omina leuchteten ihr vor. Das Libretto, und wie es hiess ein brillanteres wie das deutsche, von einem Franzosen; die Musik von einem Franzosen; vortrefflich besetzt; die Partieen wie für unsere Kehlen geschrieben; die Ausstattung pomphaft; der Proben viele; das Benefiz für *Pischeck!* — was wollte man mehr? dennoch machte die Oper — nur blutwenig, und bei der Wiederholung bei auffallend leerem Hause rührte sich fast keine Hand. *Lachner's* Nemesis sprach: Rien de Chypre! *C. G.*

---

*Fulda.* Je seltener wir uns öffentlicher musikalischer Aufführungen zu erfreuen haben, um so mehr glauben wir uns veranlasst, ein Wort des Dankes und der Aufmunterung aussprechen zu dürfen, wenn wir, was sonst leider hier so selten, diesen Winter im Gegentheil durch wahrhaft genussreiche musikalische Stunden ergötzt wurden und dadurch der Künstler sowohl als der Dilettanten musikalische Empfänglichkeit neue Anregung und Lust empfing. Wir verdanken das Entstehen mehrerer Abonnement-Concerte einem jungen hiesigen Tonkünstler, Herrn *Heinrich Henkel*, Sohn des verdienstlichen Stadtcantors *M. Henkel*, welcher es sich aus warmer Liebe für seine Kunst angelegen sein liess, die hiesigen Kunstfreunde zur Concerttheilnahme anzuregen; und dass es ihm gelungen, bewies der zahlreiche Besuch der Concerte. Herr *H. Henkel*, der mehrere Jahre bei *Aloys Schmitt* im Clavierspiel sich weiter bildete, beim verstorbenen Hofrath *André* aber theoretischen Unterricht genoss, hat uns durch die treffliche und gewandte musikalische Leitung in den Concerten, so wie durch seine Claviervorträge überzeugt, dass er seinen genannten Lehrern alle Ehre macht, und bei fortgesetztem Studium und auf geeigneter Kunstbahn manches Erspriessliche von ihm zu erwarten ist. — Geben wir von dem Gesagten, das Herr *Henkel* als unsern Dank, aber auch als Aufmunterung annehmen möge, noch zu einer Besprechung der aufgeführten Tonstücke über.

Wir hörten zwei Symphonieen. Die eine war, irren wir nicht, *Spohr's* im Symphonieenfache zuerst geschriebenes Werk, die Symphonie in Es. So interessant auch dieses Tonstück ist, so lässt sich nicht läug-

nen, dass der Meister bis zu seinem neuesten Werk dieser Gattung einen bedeutenderen Aufschwung genommen hat. Zur rechten Verständlichkeit dieser Symphonie und dadurch entstehender Auffassung beim Publicum gehört ein genaues Hervorheben der Themata, deren häufigen abwechselnden Wiedereintritts in den einzelnen Instrumenten, eben so das Markiren eigenthümlich rhythmischer Perioden u. s. w. Herr *Henkel* schien sich dessen bewusst zu sein, und das Orchester (aus dem hiesigen Militärmusikcorps und einigen Dilettanten bestestehend) war von ihm so wohl einstudirt, dass die dadurch erzielte gute Wirkung eine gleiche bei den Zuhörern hervorbrachte. Dasselbe müssen wir auch über die Aufführung der andern Symphonie sagen, der im Vergleiche zu ihrem Werthe wenig öffentlich zu hörenden Bdur-Symphonie von *Beethoven*. Dieses Meisterwerk muss Künstler wie Laien ansprechen, da es frei von so manchen bei *Beethoven* sich findenden düstern Gedanken, mit eben so viel characteristischer Verständlichkeit als anmuthiger Frische, oft bis zum begeisternden Aufschwung sich erhebend, geschaffen ist. Von Ouverturen kamen zur Aufführung die genialen und characteristischen „Meeresstille und glückliche Fahrt" und zum „Sommernachtstraum" von *Mendelssohn-Bartholdy*. Ferner *Weber's* „Oberon" und eine Ouverture zu „*Shakespeares* Macbeth" von *G. A. Henkel*. Die Kritik muss wohl bescheiden schweigen, wenn es sich um den Werth der drei erstgenannten Tonsätze handelt, deren überraschend discrete Ausführung von Seiten des Orchesters aber ganz besonders lobend zu erwähnen ist. Die letzte Ouverture ist ein neues Werk vom Bruder des Concertgebers, als Musiklehrer am hiesigen Schullehrerseminar angestellt. Wenn auch nicht durch den Druck, so sind uns doch viel schöne, namentlich Gesangcompositionen dieses Verfassers bekannt und verdienten wohl, eben so auch benannte Ouverture, veröffentlicht zu werden. Letztere halten wir der Idee des dem Componisten vorgeschwebten Sujets völlig angepasst, und sie macht, recht geschickt und zweckmässig instrumentirt, vielen Effect.

Was nun ferner die Solovorträge anbelangt, so hörten wir im Verlauf der Concerte für Clavier: ein Septett von *Kalkbrenner* und *Mendelssohn's* Clavierconcert in Dmoll, von Herrn *Henkel* vorgetragen. Für Violine: Concertvariationen von *Beriot* und Fantasie für Violine und Pianoforte von *A. de Feltre*, erstere von Herrn *Dilcher*, letztere von Herrn Musikmeister *Nau* gespielt. Für Violoncell von *Bockmühl* à la Liszt bearbeitet: *Schubert's* „Ave Maria." Für Blasinstrumente trugen vor und zwar für Horn: Herr *Nau* ein Concertino von *Gugel*, Herr *Hamburger* ein Concertino für Clarinette von *C. M. v. Weber*, und Herr *Kunze* ein Concertino für Posaune. Der Beifall war allgemein. Namentlich aber wurde das *Mendelssohn*'sche Concert meisterhaft ausgeführt. Eine solche Composition muss wohl den ächten Musiker begeistern, und so konnte es nicht fehlen, dass der Concertspieler uns ein Bild vergegenwärtigte, welches uns mit den grossartigsten bis zu den feinsten Schattirungen des Ausdrucks bekannt machte. — Eines nur entbehrten wir in den Concerten. So gefällig sich auch unser einziger Tenorist Herr *Herning* bewies, so fehlte doch jene angenehme Abwechselung in den Gesangpiecen, die durch Vorträge von Frauenstimmen entsteht. Leider herrscht hier unter unsern Damen, wiewohl auch anderswo, noch die Meinung oder richtiger Mode, sich nicht öffentlich und vorzüglich in Concerten produciren zu dürfen. Schöne, ja ausgezeichnete Gesangkräfte, worunter wir selbst eine hochgestellte Dilettantin als Künstlerin bezeichnen können, finden sich hier, aber zu isolirt. Vielleicht, dass die einzelnen Blumen sich mit der Zeit zu einem festen Kranze vereinigen, in sich aber auch schattige Blätter einwinden lassen. Wird sich dies in den hoffentlich auch nächsten Winter stattfindenden Concerten bestätigen, dann wollen wir gern, beschämt, unsere diesmalige Anklage zurücknehmen und öffentlich das Gegentheil aussprechen.

---

## *Carnevals- und Fastenopern in Italien u. s. w.*

(Fortsetzung.)

### Grossherzogthum Toscana und Herzogthum Lucca.

*Florenz* (Teatro alla Pergola). Halevy's Regina di Cipro, mit grosser Pracht in die Scene gesetzt, machte als erste Karnevalsoper einen sehr grossen Fiasco, was man sich jenseits der Berge, wo man diese Oper kennt und über den Zustand der Oper diesseits der Berge wohl unterrichtet ist, sehr leicht erklären wird. Einen nicht sehr, doch ziemlich grossen Fiasco machte hierauf Donizetti's Adelia. C. M. v. Weber's aus dem Französischen in's Italienische übersetzter und von Herrn Carlo Romani (Neffen des Herrn Pietro Romani, Orchesterdirectors dieses Theaters) mit Recitativen versehener Freischütz zog erst in der Folge ganz besonders an, so dass die anfänglich durch diese Musik ganz verblüfften Zuhörer dieselbe immer mehr bewunderten und beklatschten, und man kann sagen, dass der Freischütz, wenn auch keinen Furore gemacht, doch gewiss ungemein gefallen hat. Dass man in Italien, wo man in's Theater geht, um sich zu unterhalten, von allerlei zu schwatzen, Visiten in den Logen abzustatten, zu liebäugeln, zu schlafen u. dergl., dabei blos zu pausiren, wenn eine zuckersüsse oder brillante Musik das Ohr in Anspruch nimmt, bei tief durchdachten musikalisch dramatischen Schöpfungen, wie jene von Meyerbeer oder C. M. v. Weber, sich anfänglich ganz unheimlich befindet, ist sehr natürlich; bei öfterm und aufmerksamem Anhören sieht man denn doch den hohen Werth und das Gediegene einer solchen Musik in Italien ein, und so vermehrten sich auch tagtäglich die Zuhörer auf unserm Theater im Freischütz. Die italienischen Sänger, die freilich in solchen Spectakeln wie verlorne Schafe aus ihrem Geleise sind, thaten ihr Mögliches, aber die Rollen waren ihnen keineswegs angemessen. Die Tenorpartie des Max musste für den fast Altisten Castellan, die Rolle des Gasparo für den Bassisten Porto — mit Effectverlust — zugestutzt werden. Die Griffini gab die Annetta wenigstens nicht vortrefflich. Die Teresa Brambilla, welche die Rolle der Agathe (hier Alisa), wiewohl etwas tief für sie, doch

weit besser als ihre Collegen machte, verdient wirklich das grösste Lob. Wer verdient aber das allergrösste Lob? .... unser rühmlich bekannter Impresario Lanari; er war es, welcher uns mit einem Prachtaufwand Meyerbeer's Robert le Diable und die Hugenotten, Weber's Freischütz am Ersten hören liess, und auch für Halevy's Oper keine Kosten gescheut. Er hat bereits in einigen andern Städten Oberitaliens Nachahmer gefunden; die einzige hochberühmte Mailänder Scala hat so was noch nicht gewagt!!! — Ein in der Mailänder musikal. Zeit. erschienener langer Artikel über diesen Freischütz, worin die deutsche Musik seit dem Beginnen dieses Jahrhunderts mystisch und metaphysisch (die Beethovensche in derselben Kategorie), C. M. v. Weber insbesondere als der Chef des musikalischen Romanticismus taxirt wird, sagt gar nichts. Der Italiener, der über deutsche Musik gelehrt sprechen will, weiss im Grunde nicht, wie er daran ist, eben so wie die heutigen berühmten Maestri in Kirchencompositionen, was Rossini in seinem Stabat mater und Mercadante in seinen noch weit magerern „Sieben Worten des Heilandes" bewiesen hat. Meines Dafürhaltens muss man, um über deutsche Musik zu sprechen und deutsche Musik zu schreiben, eine teutonische Organisation haben. Der allergrösste Beweis indessen, dass der Freischütz hier sehr gefallen, mag auch der sein, dass die hier sehr beliebte mehrjährige Prima Donna Brambilla diese ganze Oper und auch den vierten Act der Hugenotten zu ihrem Benefiz gewählt hat. — In Donizetti's Linda di Chamounix, worin Ronconi (Seb.) wirkte, haben, ungeachtet öffentliche Blätter in die Posaune bliesen, blos drei oder vier Stücke gefallen.

(Teatro Leopoldo.) Nachdem Donizetti's Parisina, theils der Sänger wegen, keine gute Aufnahme gefunden, gab man Ricci's Barbiere di Siviglia mit weit mehr Glück. Die Ciotti-Grossoni = Rosina, Tenor Ciaffei = Almaviva, Dossi = Figaro, Bigazzi = Don Bartolo, Carcopino = Don Basilio und die Bigazzi = Berta hielten sich wacker, am Meisten die beiden Ersteren. In Bellini's darauf gefolgter Beatrice di Tenda sang nächst der Ciotti auch die Barbieri, das Ganze ging leidlich. Herrn *Gordigiani's* neue Oper: *I Ciarlatani* ist durchgefallen. Auf dem

Teatro Standish liess sich ein junger Venetianer Enrico Angeli auf dem Pianoforte hören; man sagt, er besitze viele Fertigkeit.

*Livorno* (Teatro degli Avvalorati). Grossen Zulauf hatte am 9. Februar die erste Vorstellung von Meyerbeer's Roberto il Diavolo, der auch hier den glänzendsten Sieg davon trug, obwohl seine Musik für die nichts weniger als berühmten Sänger eben so schwer als fremdartig sein musste. Hier nur das Geschichtliche dieser ersten Vorstellung. In der Folge ward der Zulauf immer stärker. Die Rollen waren folgendermaassen vertheilt: Roberto = Vincenzo Marchetti, Beltramo = Francesco Coturri, Isabella = Luigia De Vecchi, Alice = Concetta Cosentino, Ranbaldo = Vincenzo Lombardini. Die Aufnahme: Erster Act. Introduction. Marchetti und die Chöre viel Beifall. Die Sortita der Cosentino und ihre Romanze sehr starker anhaltender Applaus. Zweiter Act: Frauenchor, Sortita der De Vecchi, Tanz, sämmtlich beklatscht (die Tänzer: das Ehepaar Russo und die Sarnataro hervorgerufen). Dritter Act: Duett zwischen Coturri und Lombardini applaudirt, Romanze der Cosentino und ihr Duett mit Coturri ungeheurer Beifall, eben so das folgende Terzett zwischen Beiden und Marchetti, das wiederholt werden musste; scena della tombe, die evocazione des Coturri, Marchetti's Recitativ applaudirt; Scene und Höllengesang ungeheurer Beifall. Vierter Act: die De Vecchi und Marchetti, so wie das Finalterzett zwischen der Cosentino, Marchetti und Coturri stark beklatscht. Das Ganze, welches der Maestro Giuseppe Borzotti aus Florenz leitete, wurde mit Pracht in die Scene gesetzt.

(Teatro Rossini.) In Bellini's Beatrice di Tenda triumphirten die Bertolini, die Buccini, Tenor Zoboli und Bassist Alberti. In Mercadante's nachher gegebenem Giuramento gefiel kaum der erste und zweite Act. Die beiden Damen machten in ihrem Duette, dem Hauptstücke der Oper, Furore. Die Bartolini geht vorwärts und ist die Krone der Gesellschaft. Pacini's Saffo war die glücklichste von allen drei Opern.

*Pisa.* Drei Donizetti'sche Opern liefen hier über die Breter. Marino Faliero mit Ronconi (Sebastiano, Titelrolle), der Grévedon, dem Tenor Lucchesi (etwas unpässlich), Montemerle und keinen superlativen Chören, zog nur theilweis an. Schade, dass der treffliche Sänger Ronconi am allgemeinen Uebel der heutigen Virtuosi leidet und recht brav distonirt. In der Lucrezia Borgia trat Letzterer leider unwohl auf. Im Torquato Tasso war Ronconi abermals der Held.

*Siena.* Die beiden Prime Donne Caracini (hübsches Gesicht, hübsche Stimme), Carocci, Tenor Comassi, Buffo Tassarelli, Bassist Cavalli genügten in Rossini's Turco in Italia. Ricci's Chi dura vince gefiel weit mehr als die veraltete Rossini'sche Musik; aber sein Nuovo Figaro machte einen halben Fiasco.

*Pistoja.* Das hiesige erneuerte Teatro de' Risvegliati wurde mit Bellini's Beatrice di Tenda eröffnet, worin die Corbucci, die De Lupo, Tenor Zamboni und Bassist Sansoni (schöne Stimme) wirkten, die Corbucci (Zögling der berühmten Berlinotti) und Sansoni jedoch am Meisten befriedigten. In der nachher gegebenen Sonnambula machte sich auch der Tenor Ebre, die Corbucci war jedoch die ganze Stagione der Liebling der Pistojaner.

*Colle.* In dieser in der Valle d'Elsa gelegenen, in den Opernannalen unbekannten Stadt kam vorigen Carneval, nach mehreren Jahren, die einst vortheilhaft bekannte Prima Donna Annetta Parlamagni abermals zum Vorschein. Sie erregte hier Fanatismus in Bellini's Beatrice di Tenda.

*Lucca.* Nachdem die Norma verunglückt, und das Theater mehrere Tage geschlossen war, gab man Donizetti's Regina di Golconda mit dem neuen Tenor Regoli (ebenfalls kein Superlativus) mit ziemlich gutem Erfolge. Die Prima Donna Cresci und Buffo Rossi waren die Begünstigten, nach ihnen Bassist Fiori und die Piombanti. I due Figaro, ältere Opera buffa, del Maestro Speranza, von ihm selbst in die Scene gesetzt, worin Tenor Testa

wirkte, gefiel desgleichen; Sänger und Maestro wurden öfters hervorgerufen.

(Fortsetzung folgt.)

---

*Leipzig.* Sonntag, am 14. Mai, in der Mittagsstunde gab Herr *Bazzini*, Violinvirtuos aus Mailand, ein Concert im Saale des Gewandhauses. Ausser den Productionen des Concertgebers hörten wir, unter *Mendelssohn's* Leitung vortrefflich executirt, die Hebriden-Ouverture und die zu Egmont, eine Arie von *C. M. v. Weber* und zwei Lieder, von Fräul. *Schloss* ausgezeichnet schön gesungen. Herr *Bazzini* liess sich nur in eigenen Compositionen hören, welche, wie die meisten italienischen dieser Art, zwar etwas unentschieden zwischen Vocal- und Instrumentalstyl schwankend, doch jedenfalls recht geeignet sind, das Eigenthümliche seiner Spielart auf eine sehr vortheilhafte Weise geltend zu machen. Gefühl, Geschmack, schöner Ton im Vortrag der singenden wie der brillantesten Stellen, vollkommene Reinheit der Intonation, und eine grosse Meisterschaft in Ueberwindung von Schwierigkeiten der verwegensten Art, sind diesem ausgezeichneten Künstler in hohem Grade eigen. Er überrascht uns mit eben so neuen als glücklichen Effecten; so ist unter andern in einer Fantasie über Motive aus den Puritanern, welche Herr *Bazzini* allein spielt, eine lange Cantilene, in freiester Gesangweise vorgetragen, mit einer Triolenfigur auf den tieferen Saiten pizzicato begleitet, von der allerbesten Wirkung. Rauschender und nachhaltiger Beifall begleitete jede seiner Leistungen. †

---

## F e u i l l e t o n.

Bekanntlich schrieb das „Preisinstitut des norddeutschen Musikvereins" in Hamburg Preise für Duos für Pianoforte und Violine oder Violoncell aus; den ersten Preis hat nun der preussische Oberlandesgerichtsassessor *G. Krug* in Naumburg, den zweiten der Musikdirector *L. Hetsch* in Heidelberg gewonnen. Beide wurden demnächst, den Statuten gemäss, als Ehrenmitglieder in den Verein aufgenommen. Die beiden gekrönten Werke sollen den 1. Juli d. J. im Stich erscheinen.

---

In Hamburg gastirte eine französische Schauspielergesellschaft, welche auch vollständige Opern aufführte. Es wurden Auber's Diamants de la Couronne, Adam's Chalet, Boieldieu's Dame blanche, und Donizetti's Fille du régiment gegeben. Das beste Mitglied der nicht eben ausgezeichneten Sängergesellschaft ist die Prima Donna, Mad. Hebert-Massé.

---

Mad. *Antonie Walcker*, deren Petersburger Engagement S. 270 d. Bl. erwähnt ward, ist mit 4000 Silber-Rubel Gehalt am Hoftheater zu Petersburg angestellt. Ausserdem erhält sie für jede gesungene Rolle 15 Silberrubel Honorar, das gewöhnliche Benefiz und einen Urlaub mit Beibehaltung des Gehalts. Sie wird sich hiernach auf etwa 7000 Silberrubel stehen. Doch muss dem Antritt des Engagements erst noch ein erfolgreiches Gastspiel vorhergehen.

---

Die Regierung von Mecklenburg-Schwerin hat am 19. Mai die Bundestagsbeschlüsse vom 9. November 1837 und vom 22. April 1841 über den Nachdruck publicirt und dabei insbesondere noch verordnet: „Bei unbefugten öffentlichen Aufführungen eines noch nicht gedruckten dramatischen oder musikalischen Werkes in unsern Landen soll die Entschädigung des Autors oder seines Rechtsnachfolgers in jedem einzelnen Falle in dem ganzen Betrage der Einnahme aus der Aufführung ohne Abzug der für dieselbe verwendeten Kosten bestehen."

---

*Ole Bull* hat in Kopenhagen unter dem stürmischsten Beifall mehrere Concerte gegeben; das eine, in der zum Concertsaale eingerichteten grossen Reitschule, hatte über 6000 Zuhörer. — *Döhler* dagegen hat dort zwar ebenfalls viel Beifall, aber nur ein kleines Publicum gefunden. — *Ernst*, von dem dasselbe gilt, feierte dort gerade seinen Geburtstag; am Morgen desselben wurde ihm vor seiner Thür eine von *Ole Bull* veranstaltete und mit ausgeführte Serenade gebracht. — Die Kopenhagener sind mit ihrem (bekanntlich aus Berlin dorthin berufenen) Kapellmeister *Franz Gläser* ausserordentlich zufrieden; unter seiner Leitung hat sich die Kapelle ungemein gehoben, und seine eigene Begeisterung für das Schöne in der Kunst durchdringt immer mehr alle Mitwirkende.

---

Redacteur: *M. Hauptmann.*

---

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien

## und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom* 23. *bis* 29. *Mai d. J.*

*Baudissin*, la Comtesse *de*, Feuilles d'Album p. le Pfte. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 2 Thlr.

— Les mêmes séparées. No. 1. Romance de Spohr, transcrite 7½ Ngr. No. 2. Trois Etudes 15 Ngr. No. 3. Trois Nocturnes 15 Ngr. No. 4. Grande Valse brill. 15 Ngr. No. 5. Deux Mazurkas 10 Ngr. No. 6. Six Mélodies sans paroles 15 Ngr. Ebend.

*Beer, J.*, 4 Lieder f. 4 Männerst. Op. 6. Rudolstadt, Müller. 1 Fl.

*Bennett, W. St.*, Die Najaden. Ouvert. f. Orch. in Part. 8º Leipzig, Kistner. geh. 2 Thlr.

*Haydn, J.*, Quatuor p. 2 V., A. et Vcelle. No. 42. Part. 8º Nouv. Edit. Berlin, Trautwein et Comp. geh. 15 Sgr. n.

*Körner, G. W.*, Der Orgelfreund. Vor- u. Nachspiele u. s. w. für die Orgel. 2r Band. Erfurt, Körner. Sub.-Pr. 1 Thlr.

*Lachner, Fr.*, 3 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 70. No. 1. Der Himmel. No. 2. Die Quellen à 27 Kr. No. 3. Das Echo 18 Kr. Rudolstadt, Müller.

*Lachner, Fr.*, 3 Lieder f. 4 Männerst. Op. 7. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

*Löschhorn, A.*, Var. s. la fille du régiment p. le Pfte. Op. 7. Berlin, Paez. 20 Sgr.

*Mayer, Ch.*, Gr. Concerto p. le Pfte seul. Op. 70. Ebend. 2 Thlr.

*Nohr, F.*, Nähe d. Geliebten, f. 1 Singst. m. Pfte u. Waldhorn ad libit. Erfurt, Körner. 7½ Ngr.

*Nowakowski, W.*, Samml. russ. nat. Lieder u. Rom. in Form v. Potp. f. d. Pfte allein. No. 2. Berlin, Paez. 20 Sgr.

*Onslow, G.*, 26me Quatuor p. 2 V., A. et Vcelle. Op. 52. Partitur. 8º Leipzig, Kistner. geh. 1 Thlr.

*Ritter, A. G.*, Tonstücke f. d. Orgel b. öffentl. Gottesdienste. 2s u. 3s Heft. Rudolstadt, Müller. à 30 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

---

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Juni. № 23. 1843.

**Inhalt:** Characteristik der Beethoven'schen Sonaten und Symphonien. — Michel Angelo Russo. — Literarische Notizen. — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Stuttgart. Aus Prag. Carnevals- und Fastenopern in Italien u. s. w. (Fortsetzung). — *Feuilleton.* — *Ankündigung.*

## *Characteristik der Beethoven'schen Sonaten und Symphonien.*

Von C. T. Seiffert, königl. Musikdirector zu Naumburg a. d. S.

### *Vorwort.*

Beethoven's Sonaten und Symphonien werden immer bekannter, allgemein geschätzter. Von ersteren erscheinen überall neue Ausgaben, sowohl durch die ursprünglichen Verleger veranstaltet, als durch neuere, wie Haslinger, Cranz u. s. w. (nebst manchem Nachdruck). Es dürfte daher wohl nicht unzweckmässig sein, in einer Characteristik sämmtlicher Sonaten einen Leitfaden zum genauern Studium und richtigern Auffassen hinzustellen. Einen derartigen Versuch habe ich gewagt, und auch die Symphonien dazu genommen, die wohl im Einzelnen schon vielfach besprochen worden, aber noch nicht in ihrer Gesammtheit. — Ich wünsche nur, dass es mir dadurch möglich geworden, zur höhern Würdigung der Werke des unsterblichen Meisters etwas beizutragen, und Veranlassung zu geben, dass immer mehr Seelen pilgern zu diesen Quellen wahrer musikalischer Poesie, sich daran stärkend, erquickend, erhebend.

Naumburg a. d. Saale, den 9. December 1842.

*Der Verfasser.*

### Beethoven's Sonaten.

#### *Einleitung.*

Ausserordentlich sind die Fortschritte, welche die Instrumentalmusik seit 100 Jahren gemacht hat. Vorher knüpfte sich nur an's Wort der musikalische Gedanke, und wenn auch einzelne, wie Sebastian Bach, selbständiger auftraten, so wurde doch erst seit Haydn allgemeiner entschieden, dass Musik von der Poesie unabhängig, und eine Sprache des Gemüths, sanfte und leidenschaftliche Empfindungen ausdrückend, sein könne. — Die einleitenden oder Zwischensätze aus den Opern der frühern Zeit sind höchst trocken — man sieht und hört es denselben an, dass ihre Bestimmung nur dahin geht, die sonst entstehenden Pausen auszufüllen. — Nur im Orgelspiel entwickelte sich etwas Selbständigeres. Die Art und Weise, wie der Gesang in den protestantischen Kirchen begleitet wurde, gab zu einem Styl Veranlassung, den man, wenn auch nicht ganz in dem Sinne, den man in neuerer Zeit damit verbindet, melodramatisch nennen könnte. Das Vorspiel soll den Hauptinhalt des Liedes andeuten, die Zwischenspiele den der einzelnen Strophen. — Aus den übriggebliebenen Orgelcompositionen damaliger Zeit sieht man zwar, dass es häufig nur Aufgabe war, eine musikalische Figur der Choralmelodie zu entlehnen und dieselbe nach den Regeln der Kunst durchzuführen, doch bemerkt man oft, dass in der Wahl der Figur und der Durchführung auf einen Totaleindruck, der dem Character der Melodie angemessen, Rücksicht genommen ist. — Die Musik tritt hier mehr plastisch wirkend auf, so auch bei den Bach'schen Toccaten und Fugen für die Orgel, deren Eindruck dem ähnlich ist, den ein mächtiges Gebäude, durch seine kolossalen Umrisse imponirend, auf uns macht.

Auf dem Clavier wurden bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts Sarabanden, Gavotten, Bourrée's und andere Tänze der damaligen Zeit, — Choräle, Präludien und Fugen gespielt. Am ausgezeichnetsten sind unter den letztern wohl die des wohltemperirten Claviers von S. Bach, characteristisch, tief empfunden, aller Zeit angehörend. Man vergegenwärtige sich No. 3. aus Cis dur (ausnehmend heiter und fröhlich), das Präludium in B zu No. 21, und vorzüglich No. 22 in B moll, die tiefste, wehmüthigste Klage ausdrückend; No. 6 im zweiten Theile, wild und leidenschaftlich gehalten, No. 12 in F moll bittend. — Schon damals erwachte auch das Bedürfniss, bestimmte Empfindungen durch Instrumentalmusik auszudrücken, und dies mit Ueberschriften zu bezeichnen, wie z. B. in dem „Abschied eines Freundes" von S. Bach geschehen ist. — Johann Kuhnau [*]) in Leipzig gab 1700 heraus: Biblische Historien nebst Auslegung der Sonatenform.. Der zweiten ist beigedruckt: Der von David vermittelst der Musik kurirte Saul. Also präsentirt die Sonate: 1) Sauls Traurigkeit und Unsinnigkeit. 2) Davids erquickendes Harfenspiel, und 3) des Königs zur Ruhe gebrachtes Gemüth. — Später verband man zu dem, was man Sonate nannte, drei Sätze, in denen sich der Componist und Spieler im erhabenen und grossartigen, im gebundenen und fliessenden, und im leichten und gefälligen Styl zeigen konnte. Darnach ward der erste Satz mit Maestoso oder Allegro, der zweite mit Andante, Larghetto, der dritte mit Menuetto bezeichnet. In der Folge, vorzüglich seit Emanuel Bach und Haydn,

*) Ausführlich mitgetheilt in Becker's Gesch. d. Hausmusik.

kam noch ein vierter, das Rondo, hinzu. — Die Anfänge der Sonaten sind die Suiten von Händel und Bach; sie beginnen mit einer Introduction, der gewöhnlich eine Fuge folgt, — daran schliesst sich ein Andante und die damals gewöhnlichen Tänze.

Emanuel Bach ist vorzugsweise als Schöpfer der Claviersonate, wie sie noch jetzt der Form nach besteht, zu betrachten. Haydn bildete sie weiter aus. Inzwischen war er eben durch die erst gefundene Form noch sehr beschränkt, und schon freier entwickelte und behandelte Mozart diese Gattung von Compositionen. Doch hatte Haydn die Anregung gegeben, darin etwas Anderes, als ein bloses Klingen zu suchen; er hatte gezeigt, dass das Innerste der Seele (bei ihm vorzugsweise das Heitere und Naive) sich auf solche Weise aussprechen lasse. Diese Bahn verfolgte Mozart, besonders in der C moll-Fantasie und A moll-Sonate — beide sind tief ergreifend. — In Mozart's äussern Verhältnissen war leider Vieles, was ihn oft nöthigte, dem Verlangen der Verleger zu genügen und, wie es das Publicum wollte, leicht spielbar zu schreiben. Darüber beklagt er sich auch in seinen Briefen, indem er zugleich hinzusetzt, wie er der Welt so gern ganz andere Werke hinterlassen möchte. — Nur Beethoven liess alle Rücksichten unbeachtet, und fröhnte auf keine Weise den oft sehr kleinlichen Anforderungen seiner Zeitgenossen. Ihm stand die Kunst zu hoch, als dass er sie hätte dem Zeitgeschmack unterordnen sollen, und glücklicherweise war er auch meist in solchen Verhältnissen, die ihm dies erlaubten. Haydn fühlte schon, was seinen Schöpfungen dieser Art noch fehle; er sagte darum auch zu Beethoven, als dieser gegen 1800 einmal zu ihm kam: „Wenn ich sollte noch einmal anfangen zu schreiben, so würde ich es ganz anders machen. Ich habe mich noch müssen zu sehr an die Form halten. Ihnen bleibt es vielleicht überlassen, das Wahre und Richtige zu treffen.“ Und Beethoven hat diese Aufgabe unnachahmlich gelöst.

Für die Mehrzahl des musikalischen Publicums bleibt indess das eigentlich Schöne aller Instrumentalcompositionen verborgen. Wenige sind so vorbereitet, dem Bau des Tonstücks, der logischen Entwickelung des musikalischen Gedankens zu folgen; für Viele erscheint das Ganze nur als ein wesenloses Ergehen in Tönen, darum sie Variationen oder Fantasien über ein gegebenes Thema am Liebsten hören, weil ihnen im letztern ein geistiger Haltpunct wird. Das Thema, indem ihm meist ursprünglich ein Text untergelegt ist, gibt die Grundempfindung an, der man sich hingeben soll. — So wird nicht allein für den Laien, auch für den ausübenden Musiker, der das Höhere in sich aufnehmen will, es Bedürfniss sein, für das, was ihm in die Seele hineinklingt, bestimmte Vorstellungen und einen nähern Inhalt zu finden. Diesem Streben kommt der Componist mehr oder weniger entgegen. Nur dem wahren Genius wird es aber möglich sein, die grösste Vollendung im Festhalten, Ausführen einer Idee, mannichfaltige melodische und harmonische Abwechselung mit dem Ausdruck eines mehr oder weniger bestimmten Inhalts zu verbinden. Man kann wohl annehmen, dass bis zum höchsten erreichbaren Grade dieser Art es noch Keinem so gelungen ist, vielleicht auch nie mehr so gelingen wird, als Beethoven.

Ob der Componist davon ausgehe? Von Haydn ist es bekannt, dass, wenn er einen Text oder eine Idee darstellen wollte, so setzte er sich an das Clavier, bis der Gedanke zum Gefühle oder zur passenden Tonform sich bildete. — Mozart's Aeusserungen über die musikalische Auffassung der dramatischen Charactere (die beweisen, wie sehr er Alles durchdacht) lassen schliessen, dass ihm gewiss auch bei seinen vollendetern Sonaten eine bestimmte Idee, die er aussprechen wollen, vorgeschwebt hat. — Beethoven gibt uns in seiner Pastoral-Symphonie, in der Sonate: Les Adieux, in der Musik zu Egmont u. s. w., augenscheinliche Beweise, und noch kürzlich hat Professor Schindler in seiner Biographie Beethoven's dies auf's Genügendste bestätigt. — Es ist vom höchsten Interesse, in seinen Compositionen zu beobachten, wie nach und nach, neben der Gediegenheit und dem Gehalt der rein musikalischen Ideen, der innere geistige Zusammenhang, die geschlossene Gedankenfolge, immer mehr hervortreten. In Einem ist er namentlich unübertrefflich, — in der Erfindung der Motive. So prägnant, so characteristisch sind diese, dass sie uns gleich nach den ersten Tacten in die Stimmung, die zur Auffassung des Ganzen nöthig, versetzen. So sind, wie Minerva Jupiters Haupt, die meisten seiner Kunstwerke, der Hauptidee nach, bestimmt und fertig dem seinen entsprungen. Da ist kein überflüssiger Gedanke, kein Vertiefen in das blose Verarbeiten einer Figur, — immer durchdringt die Seele dieselbe Empfindung, dasselbe Gefühl, was von Anfang an erregt worden ist.

Es ist ein grosser Verlust, dass Beethoven nicht selbst dazu gekommen, die Empfindungen, die er den einzelnen Tondichtungen zum Grunde gelegt, überall anzudeuten, wie es doch sein Vorsatz gewesen. — Vieles hat er auch vielleicht nur musikalisch gedacht, ohne augenblicklich eine bestimmt ausgesprochene Empfindung damit zu verbinden. Allein werden nicht solche Heroen von einer unsichtbaren Macht getrieben, müssen sie nicht reden, je nachdem ihnen der Geist gibt auszusprechen? Man bedenke Shakespeare's Leben! — Das ist die Offenbarung, die von Zeit zu Zeit den Menschen wird — in solchem Sinn kann man Geister der Art Propheten nennen. Es sei versucht, den Sinn ihrer Sprache zu deuten.

---

Zur Erleichterung der Uebersicht will ich sämmtliche Sonaten in drei verschiedene Abtheilungen bringen.

(Fortsetzung folgt.)

---

## *Michel Angelo Russo.*

(Nach englischen Zeitungen.)

Man ist heut zu Tage, und wohl nicht mit Unrecht, gegen die überall auftauchenden musikalischen Wunderkinder etwas misstrauisch geworden: sie gleichen nur zu oft jenen blendenden feurigen Meteoren, die an uns vorüberfliegen, wir wissen nicht woher und wohin, während die ächten Künstler den klaren, ruhig und bestimmt durch das Weltall hinziehenden Planeten ähneln, die im-

mer und immer wiederkehren und mit ihren himmlischen Strahlen das Herz erfreuen. — Doch ungerecht wär's, wollte man alle frühzeitigen Talente in jene Kategorie werfen; einzelne bedeutsame Erscheinungen darunter hat es zu allen Zeiten gegeben und wird es zu allen Zeiten geben. Unter diese bedeutenderen Erscheinungen muss auch *Michel Angelo Russo* gezählt werden, und wir geben daher im Nachstehenden einige nähere Nachrichten über ihn.

Michel Angelo Russo wurde 1830 zu Neapel geboren, in einer jener Familien, worin das musikalische Talent erblich zu sein scheint. Kaum zwei Jahre alt, zeigte er schon entschiedenen Beruf für Musik; von Natur etwas heftig und jähzornig, war er durch Gesang oder Spiel sogleich zu beruhigen, und schon damals versetzten ihn die Klänge oft in ein eigenthümlich sinniges Wesen. Fünf Jahre alt, sang der Knabe, bei einer Privataufführung von Donizetti's Liebestrank, eine eigens für ihn dazu componirte Cavatine und rief damit einen wahren Beifallssturm hervor. Im folgenden Jahre, nachdem er schon bedeutende Fortschritte im Gesange gemacht, erhielt er den ersten Unterricht auf dem Pianoforte; seine Eltern hatten gewünscht, dass er ein anderes, der menschlichen Stimme näher kommendes Instrument wählen möchte, allein Michel Angelo bestand auf dem Pianoforte und versicherte: er wolle auf diesem Instrumente schon singen — ein Versprechen, das er auch buchstäblich erfüllt hat. Bald hatte seine kleine Hand die geheimnissvollen Tasten bemeistert, und in seinem neunten Jahre gab er das erste öffentliche Concert im Theater Florentini, den 14. October 1839; der Erfolg war glänzend, und das Kind, dem Alles zur Musik wurde, widmete sich nun so ganz der Tonkunst, dass seine schwache Leibesbeschaffenheit hätte unterliegen müssen, wenn nicht ein freilich sehr schmerzliches Ereigniss, der Tod seines Vaters, dazwischen gekommen wäre. Mit derselben Leidenschaft, wie früher der Musik, gab sich das reizbare Kind seinem Schmerze hin, und sechs Monate lang erklang nicht ein Ton in dem Hause. Doch war die Musik schon zu tief in sein ganzes Wesen eingedrungen; die Liebe zu ihr kehrte zurück, und so trat denn der Knabe in Begleitung seines Bruders die erste Kunstreise an. In Florenz, Genua, Marseille, endlich in Paris fand er die freudigste Aufnahme; in der französischen Hauptstadt hörte er namentlich Chopin und Liszt, spielte mehrmals bei Hofe, und gab im März 1841 sein erstes öffentliches Concert, wobei ihn u. A. Rubini und Lablache unterstützten. Enthusiastischer Beifall ward ihm zu Theil; eben so in London, wohin er sich nun begab, und wo er einige Zeit von Moscheles unterrichtet wurde. Inmitten all' dieser glänzenden Erfolge behielt doch der jugendliche Künstler sein bescheidenes, kindliches Wesen. — In Boulogne hatte er schon zwei Concerte gegeben, als die Schwestern Milanollo dort ankamen, nachdem sie das nördliche Frankreich durchreist. Mit diesen, ihm an künstlerischer Bedeutung ebenbürtigen Kindern gab er gemeinschaftlich ein Concert; die drei Concertgeber zählten zusammen noch nicht dreissig Jahre. — In Brüssel, wo Russo dieselbe Aufnahme fand, traf ihn ein Unfall an der rechten Hand; sogleich entschloss er sich, bis zur Heilung derselben mit der Linken allein zu spielen, und führte dies aus, componirte auch dort ein Stück für die Linke allein: Fantasie über ein Thema aus den Puritanern (bei Schott in Brüssel erschienen). Einst, als seine Rechte wieder hergestellt war, bat man ihn, er möchte doch einmal wieder mit der Linken allein spielen; der Knabe verneinte es mit den Worten: Wäre es nicht lächerlich, wenn ein Mann, der zwei Beine hat, nur auf dem einen herumhüpfen wollte? — Nach Paris zurückgekehrt, erfuhr er den Tod seiner Mutter und Schwester, und wurde dadurch so niedergedrückt, dass er dort nicht wieder öffentlich auftrat. — Jetzt befindet er sich auf einer Kunstreise durch Deutschland.

Michel Angelo Russo hat Eigenschaften, welche ihn weit über sein jugendliches Alter emporheben; ein ausgesuchter Geschmack, eine bedeutende Kraft, die reinste Präcision und Sauberkeit verbindet sich mit Wahrheit des Ausdrucks und Tiefe des Gefühls, wie es in diesen Jahren höchst selten anzutreffen ist; und mit Recht rief Rubini, als er ihn spielen hörte, aus: „Fa cantare il piano!"

---

## *Kurzgefasste literarische Notizen.*

(Vom Mailänder Correspondenten.)

Diary and Letters of Madame *d'Arblay*. London, 1842, fünf Bände in 8.

Das Edinburg Review vom Januar 1843, in einem sehr langen Aufsatz (S. 523 — 570) gibt Auszüge davon, die sich grossentheils auf den berühmten musikalischen Geschichtschreiber Burney (dessen zweite Tochter Fanny Mad. d'Arblay war) und seine Familie beziehen.

Systems and Singing Masters: an analitical comment upon the Wilhem System, as taught in England, by *J. Barnett*, author of the opera „The Mountain Sylph etc." London, 1843.

Ein langer Artikel über diesen musikalischen Streit in Mainzer's Musical Times und im London and Paris Observer, No. 932, 3. März d. J.

Der thätige *Fétis*, Vater, hat so eben bei Canaux in Paris eine „Méthode de Plein Chant" herausgegeben.

*Boucheron, Raimondo*, Maestro di Cappella (im Städtchen Vigevano in Piemont, unfern von Mailand): Filosofia della Musica, o Estetica applicata a quest' arte. Milano, Ricordi 1842, 153 S. in 8.

Die Einleitung handelt vom Schönen im Allgemeinen, von den Leidenschaften und Affecten. Hierauf folgen zwölf Kapitel, von den schönen Künsten und besonders von der Musik, vom Character der Instrumente, der Stimme, der Töne, von einigen Kunstgriffen des Contrapunctes, von der musikalischen Malerei, von der Verschiedenheit der Kirchen-, Theater- und Kammermusik, vom musikal. Urtheil, vom Zwecke der Musik u. s. w. — Selbst die wenigen Italiener, die erst seit wenigen Jahren die ästhetische Wissenschaft kennen lernten, sind in ihr noch weit zurück. Der Verfasser dieser Schrift, so gut er's mit der Sache meint, ist doch allzu wenig in jene Wissenschaft eingeweiht, zeigt auch wenig Be-

kanntschaft mit den deutschen Musikheroen. Seine Citate erstrecken sich auch meist auf Bellini, Rossini, Mercadante u. s. w. Wie sticht nicht z. B. Hand's neueste Aesthetik der Musik himmelweit von dieser ab! Herr Boucheron verdient aber jedenfalls Dank, seinen Landsleuten manche gute Winke über Musik gegeben zu haben.

*Picchianti, Luigi*, Fiorentino: Notizia sulla vita e sulle opere di *Luigi Cherubini*. Milano, Ricordi, 1843. 80 S. in 8.

Der Verfasser sammelte nicht nur Alles was bereits über Cherubini gedruckt, sondern was er in seiner Vaterstadt über ihn ausfindig machen konnte. Seine Geburt gibt er nach Cherubini's Taufschein in Florenz auf den 14. September 1760 an, also nicht den 8. September, wie Andere angeben.

Manuscript (Eigenthümer, Format und Seitenzahl unbekannt): *Pietro Vitali*, Professor der orientalischen Sprachen zu Bologna, gest. im J. 1839, 80 J. alt.

Dieses Manuscript ist in 3 Bücher abgetheilt. Lib. I. Delle fallaci misure degli intervalli armonici de' suoni secondo la dottrina di alcuni moderni. Lib. II. Correzioni degli intervalli armonici de' suoni nell' uso dell' odierna musica. Lib. III. Della investigazione de' veraci intervalli armonici de' suoni tutti del sistema de' Greci in tutt' i generi e negli otto modi di Boezio.

Bei Gelegenheit als in der Appendice der Mailänder Zeit. vom März d. J. gesagt wird, dass Maestro *Verdi* aus dem Städtchen Busseto im Parmesan'schen (nicht aus Busseto im Bolognesischen oder Genuesischen bei Novi) gebürtig ist, wurde darauf aufmerksam gemacht, dass benannter *Vitali*, ein *Girolamo Casanova* (zu Anfang des vorigen Jahrhunderts zehn Jahre Kapellmeister, darauf Kapellmeister am Turiner Hofe, gest. zu Paris), der bekannte verstorbene Schriftsteller und Bibliothekar *Affò* u. a. ausgezeichnete Männer ebenfalls aus Busseto seien.

Le sette ultime parole di Nostro Signore sulla croce. Musica del Maestro *Saverio Mercadante*. Milano, Ricordi (ursprünglich zu Novara componirt, und so eben, im März, im Druck erschienen. Partitur 71 S. in Fol. für vier Singstimmen mit meist vierstimmiger Begleitung von 2 Violen, Violoncell und Contrabass. Pr. 18 Fr. Im Clavierauszug 14 Fr.).

Mercadante, so gesangarm in seinen neuen Opern, singt, NB. theatralisch, in seinen Kirchenmusiken. In diesen „sieben Worten" wird nun auch gesungen, zuweilen ächt theatralisch. Auch nicht ein einziger Tact vom sogenannten gebundenen Styl, kein einziges contrapunctisches Blümchen, keine einzige künstliche Anwendung der Dissonanzen; es sieht gerade überall darin so aus, als habe der Maestro gesagt: was hat dies Schulzeug in einer Musica Sacra zu thun? Dafür findet man in der Quarta Parola, die ein Kapellmeister öffentlich im Druck als die schönste Inspiration des ganzen Oratoriums betrachtet, folgende ergötzliche Kabalette, wohlgemerkt, ländlich sittlich, mit Pizzicatobegleitung:

Tenor *Solo*.







Zu deutsch: „O Gott, vielmehr sterben, nie mehr sündigen" (ein teutonischer Rigorist würde hier sagen: vielmehr .... als so was schreiben). Das wiederholt nun der Bassist und der Tenor singt in Terzen und Sexten dazu. Kurz gesagt: Das Ganze lässt sich anhören, so wie des Pesaresers Stabat mater, dem es aber in jeder Hinsicht weit nachsteht. Da hat mir doch unlängst ein im Pariser Menestrel, No. 6, 1843, befindlicher Chant de Dimanche von unserm herrlichen Meyerbeer eine himmlische Freude verursacht. Schon das kurze Ritornell ist ein Ex ungue leonem, worauf der schöne Gesang so anfängt:




und sogleich in der ersten Tactbegleitung der Meister herausguckt.

---

## Nachrichten.

*Leipzig*. An die Stelle des verstorbenen Musikdirectors *Pohlenz* ist neuerdings Herr *E. Friedr. Richter* zum Director der Leipziger Singacademie erwählt worden. Dieses nur dem ernsten Gesange sich widmende Institut wurde bereits vor vierzig Jahren, nach dem Muster der Fasch-Zelter'schen Academie zu Berlin, durch unseren noch heute rüstig für das Beste wirkenden Baumeister *Limburger* begründet, und wenn es auch durch das Entstehen ähnlicher Vereine in den letzten Jahren an Mitgliederzahl verlor, so verdanken wir ihm doch zum grossen Theil die wohlgeübten Dilettantenchöre, die bei den Aufführungen grösserer geistlicher Musiken in unserer Stadt wirken, und in diesen und anderen Blättern oft rühmlichst erwähnt wurden.

Von der Tüchtigkeit des neuen Dirigenten, der auch als Componist, namentlich für geistliche Musik, sich bereits geltend gemacht hat (vergl. u. A. die Recension über seinen 126. Psalm in No. 47 dieser Zeitung vom vorigen Jahre) und dem neuerdings eine Classe des theoretischen Unterrichts in unserm Conservatorium übertragen wurde, lässt sich erwarten, dass das altbegründete Institut, das zudem in seiner Bibliothek einen reichen Schatz classischer Kirchenmusiken enthält, einen neuen kräftigen Aufschwung nehmen werde. Möge es bei unseren Gesangesfreunden die Unterstützung finden, die es seinem ernsten Streben nach verdient! —*l.*

---

*Stuttgart*, den 10. Mai. Gestern wurde hier im königl. Hoftheater zum ersten Male *Lindpaintner's* neue

Oper: Die sicilianische Vesper (Text von *Heribert Rau*) gegeben. Wenn nicht zu leugnen ist, dass *Lindpaintner* früher stets eine ziemlich mächtige Opposition fand, und dass das Stuttgarter Publicum im Allgemeinen ein sehr kühles ist, das sich nur selten aus seiner theilnahmlosen Ruhe herausbegibt, so bringt es dem verdienstvollen Autor doppelte Ehre, wenn seine neue Oper mit einem Beifall, mit einer Wärme aufgenommen wurde, die bisher hier unerhört war und sich während der ganzen Aufführung erhielt und steigerte, so zwar, dass, was hier überhaupt noch nicht vorgekommen, der Componist am Schlusse des Werks stürmisch hervorgerufen ward. Nach dem allgemeinen Urtheil ist die Oper reich an schönen, dramatisch wirkungsvollen Scenen, und dabei mit Liedern, Romanzen und Arien geschmückt, die nirgend ihre Wirkung auf das grosse Publicum verfehlen können. So wurde gleich das erste Lied nach der Introduction, ein Troubadourlied, stürmisch da Capo verlangt. Es ist aber auch von seltener Frische und Lieblichkeit.

Im Ganzen ist die Oper heroisch gehalten, sehr glänzend und effectvoll instrumentirt, namentlich in der letzten Scene, wo Posaunen und Hörner, durch eine wirkliche Glocke auf dem Theater verstärkt, den Klang der Vesperglocke andeuten, während die anderen Instrumente und der Chor darauf figuriren. Es war dies von einem Effect, wie er in keiner neueren Oper vorgekommen.

Die Chöre waren meisterhaft ausgeführt, das Orchester grossartig und gegen die Ausführung der einzelnen Solopartieen nichts einzuwenden. Scenerie und Costüme vom Oberregisseur Herrn *Moritz* brillant und geschmackvoll arrangirt.

Den deutschen Bühnen wird so oft, und wohl nicht ganz mit Unrecht, der Vorwurf gemacht, dass sie die Werke deutscher Componisten vernachlässigen, ohne doch vom Auslande Besseres zu gewinnen. Hier wäre ihnen wieder Gelegenheit geboten, sich dagegen zu wahren, und sicher dürfte es zu gleicher Zeit ehrenvoll und gewinnbringend sein. —*g*—

---

*Prag*. Die Anwesenheit der Dem. *Francilla Pixis* *) hat unserm Publicum den Genuss einer italienischen Oper verschafft, indem auch der Professor des höhern Gesanges am Conservatorium Herr *Gordigiani* nebst einem Paar seiner Schüler dafür gewonnen wurde, und so erschien im Stöger'schen Theater (die erste Aufführung zum Besten der Familie *Pixis*): „La Prigione di Edimburgo," Melodramma Semiserio in tre Atti, Poesia del Sign. *Gaetano Rossi*, Musica del Sign. *Federico Ricci*. Die Herren *Pixis* und *Gordigiani* hatten hier, wie Wallenstein, die kleine musikalische Armee, an deren Spitze *Francilla* als Generalissimus stand, gleichsam aus dem Nichts hervorgerufen; desto schmeichelhafter für sie, dass der Sieg, trotz manchen Schwierigkeiten, ein so entschiedener war. *Ricci's* „Kerker von Edinburg" verschaffte dem musikalischen Publicum Prags die Bekanntschaft eines ihm bisher noch fremden Componisten, den wir, nach diesem Werke zu urtheilen, zwar als kein besonders hervorragendes Talent anerkennen mögen, indessen entspricht die Musik, bis auf einige Stellen, der Situation, und ermangelt auch nicht in's Gehör gehender und pikanter, wenn auch nicht besonders origineller Motive. Auch hat der Dichter weder dem Componisten noch der Darstellerin der wenn auch nicht Titel- doch Hauptpartie (der Titel ist überhaupt nicht bezeichnend für das Werk) Giovanna ein leichtes Spiel gemacht. Wir sahen die Letztere in der vierten Scene des ersten Actes auftreten, von dem Chor angekündigt: „Largo fate piazza, La pazza!" Giovanna (Dem. *Pixis*) erscheint mit der fixen Idee, ein Kind von Georg, dem Sohne des Herzogs von Argyle (Herr *Mayer*), zu haben, in den sie sich verliebte, als er bereits mit Ida (Dem. *Stolz*) heimlich vermählt war und ihre Liebe daher nicht mehr erwidern konnte. Sie raubt Ida's Kind, welche durch dessen Verlust in den Verdacht des Kindermords kommt und gefangen nach Edinburg gebracht wird; dahin folgt ihr auch Giovanna, und rettet sie endlich, ohne es deutlich zu wissen, während sie selbst ein Opfer der Flammen wird. Die ungeheure Schwierigkeit, durch drei Acte beinahe beständig auf der Bühne und wahnsinnig zu sein, ist augenscheinlich, und ganz von dem Gesang abgesehen, hat sich Dem. *Pixis* hier als vollkommene Schauspielerin gezeigt, da sie einer Partie, die ganz dazu geeignet ist, selbst bei halb guter Vorstellung Ermüdung hervorbringen, reizendes Interesse verlieh und einen wahren Beifallsfanatismus erzeugte. Was die Stimme der Dem. *Pixis* betrifft, so scheint dieselbe, mit ihren vorjährigen Leistungen verglichen, durch längere Schonung an Kraft und Ausdauer bedeutend gewonnen zu haben, und sie erfreute abermals nicht nur durch die ächt italienische Methode und geschmackvollen Vortrag, Gefühl und Leidenschaft, sondern zugleich durch die ganz eigenthümliche Art und Weise, wie sie manche pikante Motive der Composition hervorhebt. Die Aufnahme, welche sie fand, war enthusiastisch und sprach sich nicht nur in zahllosen Hervorrufungen aus, sondern sie musste das herzige „Wiegenlied" in jeder Reprise ein- auch zweimal repetiren. Dem. *Stolz* hat offenbar Talent zur dramatischen Sängerin, und scheint das Vorbild, welches ihr hier in Dem. *Pixis* zur Seite trat, mit Nutzen studirt zu haben, doch darf die Sängerin den eigentlichen Gesang nicht nachlässig betreiben. Gewöhnlich haben die singenden Damen den Fehler, immer zu hoch oder zu tief zu singen, Dem. *Stolz* hat die sonderbare Eigenschaft, in den hohen Stellen zu hoch, in den tieferen zu tief zu intoniren. Die Ueberwindung dieses Fehlers, so wie ein fleissiges Studium des colorirten Gesanges dürften vor der Hand ihre Hauptaufgabe sein. Herr *Gordigiani* stattete seinen Contrabandiere mit dem reichen Geist und Humor aus, der ihm in so hohem Maasse innewohnt, und seine Stimme wirkte weit mehr als das letzte Mal im „Figaro." Wenn ein hiesiger Referent

*) Diese Künstlerin, welche wahrscheinlich binnen Kurzem nach Italien zurückkehrt, brachte eigentlich nur ein Zufall zu uns. Nämlich ihren Pflegevater Herrn *J. P. Pixis* führten Familienangelegenheiten und die Sorge für die hinterlassene Wittwe und Kinder seines der Kunst zu früh entrissenen Bruders nach Prag, und Dem. *Francilla Pixis*, die sich seit Jahren nicht von ihm getrennt hatte, begleitete ihn auch hierher.

ihm den Vorwurf gemacht, er habe seinen Schleichhändler dem italienischen Bravo zu nahe gebracht, so war dies wohl eine optische Täuschung, durch die geistreiche italienische Physiognomie, die Fülle schwarzen Haupt- und Barthaares erzeugt. Herrn *Mayer's* Stimme klang voll und angenehm, im Spiel thut er, wie gewöhnlich, eher etwas zu viel als zu wenig, doch muss man es in dieser Hinsicht mit den Tenoristen nicht so genau nehmen und das Beste von der Zukunft erwarten. Die Herren *Vogel* (Duca d'Argyle) und *Siebek* (Patrizio) führten ihre kleinen Rollen sehr sorgfältig aus, und der männliche Chor, meist aus Anfängern bestehend, die erst seit kurzer Zeit eingeübt werden, zeichnete sich durch Energie und Präcision, ja in den Hauptstellen sogar durch lebhaftes Eingreifen in die Handlung aus, und gewöhnlich muss auch der Schleichhändlerchor im dritten Acte repetirt werden. Bei der dritten Vorstellung der „Prigione" trat ein neues Orchesterpersonal ein, welches grösstentheils aus den eben ausgetretenen Zöglingen des Conservatoriums gebildet wurde, und hielt sich unter der Leitung des Herrn Kapellmeister *Stegmayer*, der sich täglich neue Verdienste um das neue Theater erwirbt, bis auf ein Paar unbedeutende Unfälle sehr wacker. Das Horn- und Flötensolo im ersten Acte wurde sehr gut durchgeführt.

Nach längerer Ruhe erschienen kurz nach einander wieder zwei *Isouard*'sche Opern auf unsern beiden Theatern; zum Vortheile der Dem. *Kökert* wurde nämlich in böhmischer Sprache „Aschenbrödel" (mit einem Oder-Titel: „Die bezauberte Rose") und deutsch zum Vortheile der Mad. *Catharina Podhorsky* „Joconde" oder die Abentheurer, neu einstudirt. „Aschenbrödel" war eine in den meisten Theilen gelungene Vorstellung, und insbesondere zeichnete sich die Benefiziantin durch treffliches Spiel und frischen Gesang aus, nur der Tanz liess Viel zu wünschen übrig. Das volle Haus war der schönste Beweis, dass Dem. *Kökert* bereits ein grosser Liebling des böhmischen Publicums ist, welches, wie billig, der Ausländerin den ausdauernden Fleiss im Studium der Landessprache hoch anrechnet. Mad. *Podhorsky* (Chlorinde) zeigte abermals ihre Sicherheit im Bravourgesange, und Dem. *Tonner* (Thisbe) strebte ihr mit rühmlicher Anstrengung nach, nur hüte sie sich mit aller Sorgfalt vor zu hohem Intoniren. Die Herren *Strakaty* (Alidor) und *Mayer* (Ramiro) sangen ihre Partieen sehr gut; was das Spiel des Letzteren betrifft, beziehen wir uns auf unsere obige Bemerkung. Dandini (Herr *Brava*) und Montefiascone (Herr *Grabinger*), gehören eigentlich nicht vor unser Forum, da sie, mit Ausnahme weniger Tacte des Ersten, nur zu sprechen und nicht zu singen haben. Beide Herren waren komisch oder wenigstens spasshaft, nahmen es aber mit dem Maasse ihres Humors nicht eben genau.

Minder geglückt war die deutsche Production des „Joconde," zu welchem den Repräsentanten der vier Hauptpersonen (Dem. *Grosser* Mathilde, Mad. *Podhorsky* Edile, Herr *Kunz* Graf, und Herr *Emminger* Joconde) weder die Stimme noch die Gesangkunst, doch — der Humor fehlt, der hier — zum Gelingen ganz unentbehrlich ist. Streng genommen, gebührte der Kranz des Abends Dem. *Kökert* (Hannchen) und Herrn *Brava* (Amtmann), die ihre Partieen mit frischer und erfreulicher Laune durchführten.

Mad. *Stöckl-Heinefetter* hat ihren neuen Gastrollencyclus (der zum Vergnügen des Publicums von längerer Dauer sein wird, als der Erste) in der „Norma begonnen und bisher nur noch mit der Antonina im „Belisar" fortgesetzt.

Mad. *Stöckl-Heinefetter* schien uns in der „Norma" etwas weniger vehement zu sein, als während ihrer letzten Anwesenheit. Die Antonina, zumal die Arie: „Oh desio della vendetta" litt durch die Trausposition in die tieferen Chorden. Trefflich sang sie im ersten Finale und in den beiden leidenschaftlichen Momenten des dritten Actes.

Dem. *Tuczek*, königl. preussische Hofopernsängerin, gibt heute als erste Gastdarstellung die Marie in der „Tochter des Regiments." Nach dem Beschluss ihres Rollencyclus werden wir dessen Resultat melden.

Einen Verlust erlitt die hiesige Oper an Dem. *Herrmann*, zweite Sängerin, die im 21. Jahre an der Lungenschwindsucht starb und eben so sehr wegen ihrer soliden Kunstbildung als ihres trefflichen sittlichen Characters geschätzt und bedauert wurde. Dem. *Herrmann* war eine Schülerin der Mad. *Caravoglia-Sandrini*, und wurde dem Publicum schon früher in den Concerten des Cäcilienverein bekannt, im Jahre 1841 aber vom Herrn Director *Stöger* für unsere Oper engagirt. Ihre erste Rolle war die Irene im „Belisar," die letzte die Gabriele im „Nachtlager von Granada." Die Anstrengung auf unserer grossen Bühne war zu gross für ihre zarte Natur, und so wurde der Grund zu der zerstörenden Krankheit gelegt, welche sie am 3. April d. J. dahinraffte. Allgemeine Theilnahme und Bedauern folgte ihr in's Grab.

(Beschluss folgt.)

---

## *Carnevals- und Fastenopern in Italien u. s. w.*

(Fortsetzung.)

### Herzogthum Modena.

*Carpi.* Die bekannte Righini abgerechnet, die in der Norma Alles bezauberte, waren ihre Collegen entweder gänzlich Anfänger oder nicht weit davon. Die zum ersten Mal die Bühne betretende Teresa Ricca machte die Adalgisa, und bei all ihrer Armuth an Künstlergaben fand sie Aufmunterung. Tenor Scalari hat eine hübsche Stimme. Die Righini gefiel ebenso nachher in Donizetti's Gemma di Vergy.

*Carara.* Nachdem das hiesige Theater ohne Schauspielergesellschaft blieb, verschrieb man in Eile mit genauer Noth lauter Anfänger, die sämmtlich in Donizetti's Belisario eine Menge Palmen nach Hause trugen. Ricci's (Fed.) Prigione di Edimburgo machte hierauf sogar Furore! Wir sind in Italien.

*Reggio.* Coppola's Nina pazza per amore brachte der Prima Donna Lusignani, dem Buffo Mancinelli und dem Bassisten Casanova reichlichen Applaus. In Doni-

zetti's Elisir verunglückte der Tenor. Ricci's Otello, worin Tenor Magnani und die Uebrigen sehr gefielen, konnte blos zwei Mal gegeben werden, weil der Protagonist Magnani erkrankte, weswegen man wieder den Elisir hervorzog. Um die Hälfte Februar gab man endlich Donizetti's Ajo nell' imbarazzo mit dem Tenor Bonomelli, und Alles ging im besten Geleise.

*Modena*. Hat auch Mercadante's Vestale, der Gesangarmuth wegen, wenig behagt, so fand die Sängergesellschaft um so mehr Anerkennung. Die schöne Stefanone, mit schönem Sopran, ist Zögling der Berlinotti, also treffliche Schule, und obgleich Anfängerin, berechtigt sie doch zu den besten Hoffnungen. Die Altistin Fouebé ist eine erfahrene und für kleine Theater kreuzbrave Virtuosin. Tenor Luigi Cuzzani aus Venedig, Anfänger, aber eine Stimme, die an Moriani erinnert. Colmenghi, Bariton, welche Art Stimme jetzt in Italien, in Ermangelung der fast ausgestorbenen Altstimme, beliebt zu sein scheint. Jene des Bassisten Sarti ist tief; seine Rolle gab er so so. Weit mehr gefiel Mercadante's Giuramento, worin der Bassist Sermattei Herrn Sarti ablöste und die Hauptsänger reichlichen Beifall ernteten. Herrn *Petrelli's* neue Oper, arme Schwester der allermeisten heutigen einheimischen armen Opern, *Galeotti Manfredi* betitelt, erfreute sich kaum in der ersten Vorstellung einer freundlichen Aufnahme.

Tenor *Cuzzani* wurde von der hiesigen Accademia Filarmonica zum Ehrenmitgliede ernannt.

## Herzogthum Parma.

*Piacenza*. Die Colleoni, die Lagrange, Tenor Santi (Giacomo) und Bassist Santi (Eugenio) sind zwar keine Sänger, denen man eine sehr tiefe Verbeugung zollen muss, die aber stets als solche Achtung verdienen, daher sie auch in Mercadante's Bravo, dessen Musik die Zuhörer unbefriedigt liess, nicht nur oft Anerkennung fanden und applaudirt wurden, sondern jeden Abend mehr die Gunst des Auditoriums sich erwarben, weswegen auch die Oper über zwanzig Vorstellungen erlebte. Tenor Santi in der Titelrolle, die Professora Colleoni, die Lagrange mit angenehmem Sopran und Bassist Santi waren die mehr oder weniger Begünstigten. Die schon für den Carneval 1842 componirte, aber zurückgelegte neue Oper *Ruy Blas* del Maestro *Ferdinando Besanzon*, fand endlich beim diesjährigen Impresario Gehör, und beim Publicum als Erstling Aufmunterung. Sie lärmt zwar weniger als unsere täglichen Lärmopern, ist und bleibt doch immer streng mit ihnen verwandt, ist oft monoton und nichts weniger als von Reminiscenzen frei. In Donizetti's hier oft gehörter Gemma di Vergy erhielten sich die Sänger kaum in der ihnen vom Publicum zu Theil gewordenen Gunst.

Der vortheilhaft bekannte hiesige Kapellmeister *Giuseppe Nicolini* ist zu Ende des vorigen Jahres 80 Jahr alt gestorben. Die Allgem. Musikal. Zeit. 1824, S. 509, enthält biogr. Notizen über ihn und das Verzeichniss seiner Compositionen. Da mir Herr Nicolini damals blos einen Zusatz zu seinen biogr. Notizen in Gervasoni mitgetheilt hat, so muss das bei Letzterm unrichtig angegebene, in die Allg. Mus. Zeit. übergegangene Geburtsjahr mit 1762 berichtigt werden.

*Parma*. Pacini's Saffo, die in den letzten Jahren in Italien beinahe die Tagesoper, wie einst Anna Bolena, Norma, Chiara di Rosenberg et caetera caeterorum geworden ist, fand hier wenig Anklang, wiewohl die Hallez (Titelrolle) und Bassist Valli als Alcandro befriedigten, die Lucchini und Tenor Baldanza ziemlich genügten. Eine ähnliche Aufnahme fand darauf die so eben benannte Anna Bolena des wohlbekannten Maestro Donizetti, mit der Tosi, der Agostini, dem Tenor Baldanza und Bassisten Fedrighini (Anfänger), einem freilich nicht auserlesenen Sängerensemble. Armselig war der Beifall in Herrn Nicolai's Templario; das Sextett im dritten Act erregte jedoch Enthusiasmus und musste wiederholt werden. Den 19. Februar gab man die neue Oper *Ester d'Engaddi*, del Maestro *Peri*, mit ausserordentlichem Lärm: Musik und Sänger erregten Fanatismus. Was nun dergleichen Fanatismi heut zu Tage in Italien bedeuten, hat die Erfahrung nur allzusehr bewiesen; das Traurigste bei der Sache ist, dass mit solchem ephemeren ausgearteten Lärm die Kunst Riesenschritte rückwärts geht, mitunter auch mancher Impresario betrogen, und dem armen Publicum für unbedeutendes armseliges musikalisches Zeug das Geld aus den Taschen gespielt wird.

## Königreich Piemont.

*Turin* (Teatro Regio). Die Malvani, die Altistin Bendini, Tenor Salvi und Bassist Fornasari, ohne Weiteres achtbare Sänger, begannen die Stagione mit Coccia's älterer Oper: Caterina di Guisa, die zu den bessern italienischen Opern der guten Zeit gehört. Die Malvani, der leidigen neuen Gesangmanier huldigend, wollte Anfangs in gewissen leidenschaftlichen Situationen allzusehr schreien, war auch in den sogenannten Fioriture nichts weniger als geizig; sie mässigte sich aber gar bald, und Alles ging recht gut und gefiel. *Mercadante's* zu Anfang Februar gegebene neue Oper *Il Reggente* fand den ersten Abend eine glänzende Aufnahme, bald darauf aber eine glänzende Abnahme, und in mancher Hinsicht lohnt es sich der Mühe, hier das Wesentliche des hierüber im hiesigen Messaggiere Torinese erschienenen Artikels zu geben, dessen Verfasser, Advocat Brofferio, in ganz Italien als beissender Kritiker bekannt ist. Da er bei dieser Gelegenheit derb über deutsche Musik herfällt, worüber gar nichts zu sagen ist als ihm in's Gesicht zu lachen, so muss man wissen, dass Mercadante, in dem Maasse, als er der deutschen Musik die Cour macht, den Gesang, also die Hauptsache hier zu Land, meist vernachlässigt; die Italiener ärgert das, und für Deutsche hat er nur wenig Anziehendes, überdies ist seine Musik auch allzulärmend. Aber zu besagtem Auszug. „Was meint Ihr, wenn ich von der Sanscritsprache, von der Pathologie, Numismatik sprechen müsste, würde ich nicht sehr verlegen sein? Und doch ist all das gar nichts im Vergleich mit den Musicomanen, die wie Tiger unversöhnlich und wie Heuschrecken zahlreich sind. Aber Muth gefasst .... Die italienische Musik hatte immer das Primat über jene aller übrigen

Nationen, denn anderwärts war die Musik eine ernste Wissenschaft, bei uns eine glänzende Kunst; anderwärts eine mit Schweiss entstandene Geburt des Studiums, bei uns die freierzeugte (spontaneo) Frucht des Genies; anderwärts der ernsthafte Accent der Harmonie, bei uns melodische Wollust. — Die Fremden machten uns diese Vortrefflichkeit streitig, bis Rossini, der Engel der Melodie, Europa noch einmal zwang, das italienische Genie zu ehren. Während zu Wien, Paris und London die nordische Harmonie durch die italienische Melodie vom Thron gestürzt, versuchte man zu Mailand, Venedig und Turin unsere schöne italienische Melodie als Sclavin der wilden nordischen Harmonie Preis zu geben. Mercadante machte sich zum Chef dieser unglücklichen Schule. Er, der anfänglich die italienische Bühne mit glücklichen melodischen Eingebungen erfreute, als ihn in der Folge die Phantasie verliess, nahm er zur Gelehrsamkeit seine Zuflucht. Die Musiker, welche das Scholastische dem Schönen, das Schwere dem Erhabenen (!) vorziehen, wurden Mercadante's Anbeter, den sie mit Sommo, Massimo de' Maestri betitelten; aber das Genie der italienischen Künste bedeckte sich mit einem Schleier, und man fing allenthalben an gegen diese vandalische Invasion zu protestiren. Mercadante's Reggente wurde als ein ächtes Wunderwerk schon vor dessen Aufführung ausposaunt; in der ersten Vorstellung fand er ausserordentlich lärmenden Beifall, versteht sich im Theater; denn ausserhalb desselben wusste Niemand sich denselben zu erklären. In der zweiten Vorstellung war der Lärm minder, in der dritten kein Lärm mehr, und in der vierten silenzio perfetto. Das Resultat des an Gesang sehr armen und an Reminiscenzen reichen Reggente ist: Aufopferung der italienischen Schule der auswärtigen Schule."

(Teatro Sutera.) Von den hier gegebenen vier Opere buffe: Il ritorno di Columella dagli studj di Padova, Il Nuovo Figaro von Ricci, Betly von Donizetti, Scaramuccia, ebenfalls von Ricci, ging es der letztern, wegen Erkrankung des Bassisten Borella am Schlechtesten; Columella, überhaupt, am Besten. Letztere, bekanntlich nach dem ursprünglich von Fioravanti zu Neapel componirten Pulcinella u. s. w. umgearbeitet, fängt bereits an Rundreisen in Italien zu machen. Die Prima Donna Mancini war die beste der ganzen Gesellschaft.

*Saluzzo.* Von den beiden gegebenen Donizetti'schen Opern machte die erste, Marino Faliero, in der ersten Vorstellung, einen bedenklichen Sturz, nicht der Musik wegen, denn diese kann, wenigstens hier, nicht anders als schön sein, weil sie von Donizetti ist; aber die Unpässlichkeit des Bassisten und die unbedeutende Vortrefflichkeit seiner Collegen konnten das Ganze nicht gut darstellen. In der Folge ging es einigermaassen besser. Die zweite war die Opera buffa Regina di Golconda und da ging es weit lustiger zu. Die Prima Donna Bruni, Tenor Bettini, Buffo Visanetti und Bassist Fonti wetteiferten unaufhörlich, sich zu übertreffen; mehrere Stücke wurden stark beklatscht, besonders das eingelegte Rondo aus Betly, ab eodem Maestro. Die folgende Opera buffa, del Maestro Speranza, I due Figaro, betitelt, gefiel — mirabile dictu, nach Donizetti — noch mehr. Die beiden Schwestern Bruni (eine die Susanna, die andere die Ines), Visanetti (Figaro), Bettini (Cherubino), Fonti (il conte), Calcaterra (il poeta) befriedigten ohne Ausnahme.

(Fortsetzung folgt.)

---

## *Feuilleton.*

An des verstorbenen *Pohlenz* Stelle als Organist an der Thomaskirche zu Leipzig ist Herr *Geissler*, bisheriger Organist an der Paulinerkirche daselbst, angestellt worden.

Zum Director des Prager Conservatoriums ist *Kittl* ernannt worden.

*Marx'* Oratorium: „Moses" wurde am 6. Mai zu Neustrelitz am grossherzoglichen Hofe sehr gelungen aufgeführt; der Eindruck war allgemein.

In München starb am 20. Mai der Hofkapelldirector Propst *Michael Hauber*. Er war ein grosser Freund und Kenner der Musik und hinterlässt einen reichen und seltenen Schatz von alten Tonwerken, die zu sammeln er seit vierzig Jahren weder Mühe noch Kosten scheute.

Nach dem verlaufenen ersten Theaterjahre der jetzigen Unternehmer des Frankfurter Theaters soll nach Abzug aller Kosten ein Ueberschuss von 12,000 Fl. geblieben sein, während früher, als das Theaterwesen für Rechnung einer Actiengesellschaft verwaltet wurde, ein jährliches Deficit von 24,000 Fl. und mehr Statt fand.

Redacteur: *M. Hauptmann.*



Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Juni. № 24. 1843.



## *Characteristik der Beethoven'schen Sonaten und Symphonien.*

(Fortsetzung.)

### Erste Abtheilung.

*Sonaten, wo die hergebrachte Form vorzugsweise beibehalten ist, nach welcher der erste Satz feurig und prächtig, der zweite sanft, klagend u. s. w., der dritte scherzend, der vierte heiter und gefällig gehalten wird.*

Dazu rechne ich Op. 2 in A und C dur, Op. 7 in Es, Op. 10 in F und D, Op. 14 in E und G, so wie die meisten mit Violinbegleitung. Dass auch in diesen einzelne Sätze von tieferer poetischer Bedeutung sind, ist nicht zu leugnen. Man vergegenwärtige sich das Adagio von Op. 2 (E dur), so wie Adagio und Scherzo von Op. 10 (D dur). Ueber letzteres Adagio hat Beethoven selbst geäussert: „Jedermann fühlt den geschilderten Seelenzustand eines Melancholischen heraus, mit allen den verschiedenen Nüancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie und ihrer Phasen,“ und über Op. 14: „Man findet darin den Streit zweier Principe, oder einen Dialog zwischen zwei Personen geschildert.“ — Dann welche Fülle der Ideen, welch musikalisches Denken in allen! Was nur seitdem in dieser Form von Andern geschrieben worden, lässt sich nicht damit vergleichen, — Melodie und Harmonie, so eng verbunden, sind nicht zu erfinden, da muss Schöpferkraft da sein.

Ich will nur zwei davon herausheben und besonders besprechen, Op. 2 in C dur, und Op. 24 in F dur. Wie herrlich ist in der ersten das Thema des Allegro's benutzt! Nach der prächtig dahinbrausenden Flut von Tönen taucht es immer wieder neu entzückend auf. Schwächer ist das zweite Thema — es erinnert in seiner Melodie und Begleitung an die durch Haydn und Mozart häufig gebrachte Form. Das Adagio ist dagegen in sich ganz vollendet — da möchte man keine Note anders wünschen. In der Melodie der Oberstimme liegt etwas Flehendes, Bittendes, während der Bass immer ernst tröstend und beruhigend dazwischen tritt. — So sind auch Scherzo und Finale meisterhaft gedacht; nur weicht das letzte hinsichtlich des Characters vom Herkömmlichen ab, es wirkt mehr begeisternd, als blos heiter und anmuthig.

Wenn in der genannten Sonate vorzugsweise die Stimmungen eines kräftigen, ernsten und entschlossenen Gemüths ausgesprochen werden, so in der andern (Op. 24) die eines mehr sanften, das naiv und harmlos sich den Eindrücken hingibt. Das Adagio athmet die innigste Sehnsucht, wie sie nur ein reiches, jugendliches Gemüth empfinden kann. Es ist unstreitig eins der ausgezeichnetsten in dieser Art, und bringt ähnliche Wirkung hervor, wie Goethe's:

> Füllest wieder Busch und Thal
> Still mit Nebelglanz,
> Lösest endlich auch einmal
> Meine Seele ganz.

Ein Verehrer Shakespeare's und Beethoven's hat folgendes schöne Gedicht des Ersteren der Melodie des Adagio's untergelegt:

> Eleonore, seit ich dich verlassen,
> Weilt mein Aug' im treuen Herzen,
> Sich gleich ihm, nur dir zu weih'n;
> Sieht den Vogel, sieht die Blume,
> Sterne, Wölkchen, formt sie all' nach deinem Bild,
> Und die Seele denkt nur dein.
>
> Dein ganz voll dies Auge,
> Spiegelt deiner Schönheit Zauber,
> Kleidet alle Wesen d'rein;
> Das Hochgebirg im Abendduft,
> Und Wald und Thal prangt in deiner Anmuth Schein.
> Das Saatgrün wogt, es kräuselt der See,
> Das Laub, es kos't mit schmeichelnden Lüftchen:
> Ich steh' und fühle dich allein.

Naives, Neckendes, kann nicht leicht treffender ausgedrückt werden, als es im Scherzo geschieht. — Im Finale herrscht Anmuth und Heiterkeit, der glücklichsten Stimmung entsprungen.

Nach dieser Characterisirung wird man leicht die andern auffassen, das Eigenthümliche einer jeden und ihre Schönheiten herausfinden.

### Zweite Abtheilung.

*Sonaten, wo die Form auch beibehalten, aber eine bestimmte Grundempfindung, durch das Ganze gehend und so die einzelnen Theile verbindend, sich findet.*

Hierzu rechne ich Op. 22, B dur, — sie vorzugsweise die Frühlingssonate nennend. — Von wem kann man auch ein innigeres Aussprechen des durch die Schönheiten der Natur angeregten Gefühls erwarten, als von

Beethoven, von ihm, der so ganz in ihr lebte! Sehr bezeichnend ist seine Antwort, die er gab, als er bei einer herrlichen Aussicht gefragt wurde: „Aber woher haben Sie all' die schönen Gedanken in Ihrer Pastoral-Symphonie?" — Sehen Sie, erwiderte er, da stehen sie alle, und noch weit mehr, die ich gar nicht aufschreiben kann. — Gewiss, viele von Beethovens Compositionen werden mehr Anklang im Innern finden, wenn man diese Richtung des grossen Meisters im Auge behält. Freilich muss eine ähnliche Empfindungsweise im Geniessenden da sein, denn wen z. B. die Natur kalt lässt, der wird auch hier, wo die durch sie erweckten Gefühle in Tönen ausgesprochen werden, sich nicht begeistert oder ergriffen fühlen. Zur Vorbildung wird es gut sein, wenn man die Art und Weise, wie der Tonkünstler diese oder jene Empfindung musikalisch ausdrückt, studirt. Gesangcompositionen und andere, wo Andeutungen gegeben sind, werden als Maassstab dienen können. — Für diese Sonate eignet sich als Motto sehr gut Hoffmann's poetische Ergiessung über die Tonart B dur: „Welch lustiges Leben in Flur und Wald in holder Frühlingszeit! Alle Flöten und Schalmeien, die Winters über in staubigen Winkeln wie zum Tode erstarrt lagen, sind wach worden, und haben sich auf alle Lieblingsweisen besonnen, die sie nun lustig trillern, gleich den Vöglein in den Lüften!" —

Wie froh und freudig stimmt gleich das erste Thema! Ich kann es nicht genug preisen — der erste Anfang schon wirkt gleich einem Frühlingshauch, der Alles, was er berührt, neu belebt. An und für sich betrachtet, ist es nichts Neues. Jeder, der etwas mit der Entstehung der Töne bekannt ist, weiss, dass die Harmonie am Besten in dieser Lage wirkt, aber solche Anwendung davon zu machen, ist nur dem Genius möglich. — Im Adagio ist das Duftige, Geheimnissvolle vorherrschend, es versetzt uns in den dunklen neuergrünten Wald, wo wir still entzückt den Eindrücken der verjüngten Natur uns hingeben. — Nachdem nun das Innerste mit Frühlingsfreude, süsser Sehnsucht, mit so viel Anmuthigem ganz erfüllt ist, kann nichts Schöneres kommen, als die in den beiden letzten Sätzen ausgesprochene Zufriedenheit und Beseligung.

2) Op. 29, No. 1, G dur. In dieser ist es vorzugsweise das Adagio, was der Erinnerung die schöne reiche Frühlingszeit mit all' ihren süssen Klängen, mit all den Gefühlen, die in der Brust durch sie erregt werden, vorüberführt. Manches in den Tonwendungen deutet darauf hin, dass Beethoven in ähnlicher Stimmung beim Dichten derselben gewesen, — man wird an die Adelaide, an die Scene am Bach vorübergehend erinnert. — Der erste Satz ist heiter, voller Licht und Leben, der letzte drückt die Gefühle eines aus seligen Träumen Erwachenden aus. Nur kurz vor dem Schluss, wo das Thema im langsamen Tempo eintritt, wird durch den Sextaccord von G, arpeggiando angeschlagen, unnachahmlich schön die leise erwachende Sehnsucht nach der Vergangenheit angedeutet.

3) Op. 29, No. 3, Es dur. Ernst und Scherz des Lebens, und die aus der Verbindung beider entspringende wahre Heiterkeit und Fröhlichkeit sind darin auf höchst eigenthümliche Weise in ihrer Wechselwirkung dargestellt. Im ersten Allegro leuchten beide Gegensätze ganz characteristisch in den so sehr contrastirenden Thema's durch. Der feierlich mahnende Ton des ersten wird immer plötzlich durch das leicht Dahinschwebende, Lustige des zweiten unterbrochen, und zwar so überwiegend, dass es erst am Schlusse dem ernsten gelingt, einzuschreiten und zu protestiren gegen solche Ausgelassenheit. — In gesteigerter Wechselwirkung ist die Idee des ersten Satzes im Scherzo fortgeführt, und zwar so bestimmt, dass hierüber gar keine Erklärung nöthig ist. — Wie der Frohsinnige im Leben mehr spricht, als der Ernste, so ist es auch hier geschehen, und fast herausfordernd steht der Scherz zum Schluss da, welches herrlich durch das kecke Staccato angedeutet ist. Er scheint nur zu erwarten, was der Gegner beschliessen wird. Dieser ist aber nun zu der Ueberzeugung gekommen, dass nur eine innige Vereinigung den Streit schlichten könne, dass allein diese es möglich machen werde, die innere Unruhe, die trotz aller Lebensweisheit sich manchmal äussert, zu beschwichtigen. Auf die innigste und zarteste Weise ist diese Vereinigung im dritten Satz ausgedrückt. Wie schmiegen sich die Stimmen traulich an einander, keine will dominiren, und am Schluss scheinen sie in dem so schön angebrachten Legato zu einer vereinigt zu sein. — Fülle innern Glücks, im Jubel nach Aussen sich Bahn brechend, ist der Inhalt des Finales. Man könnte es eine Dithyrambe nennen. Vortrefflich lässt sich darauf anwenden, was Jean Paul in den Flegeljahren von einer Haydn'schen Symphonie sagt: „Er lässt die Streitrosse seiner unbändigen Töne losfahren in die enharmonische Schlacht seiner Kräfte. Ein Sturm weht in den andern, dann fahren warme nasse Sonnenblicke dazwischen, dann schleppt er wieder hinter sich einen schweren Wolkenhimmel nach, und reisst ihn plötzlich hinweg, wie einen Schleier, und ein einziger Ton weint in einem Frühling, wie eine schöne Gestalt."

4) Op. 28, D dur, würde ich „Erinnerungen" überschreiben. Der erste Satz erweckt liebliche Bilder der Vergangenheit, der zweite erinnert an das Verfehlen so mancher Hoffnung, manches Wunsches — nur einmal klingt es tröstend herüber aus der schönen Zeit, wo man noch an Erfüllung glaubte. In sanfte Klage löst sich gegen das Ende der Schmerz auf, da blitzt unerwartet ein Strahl der Freude durch's Dunkel. Die Erinnerung irgend einer glücklichen Stunde, eines erfreulichen Momentes erwacht in uns — so ist das Scherzo gedacht. Das Finale lässt eine heitere friedliche Landschaft mit all' ihren lieben Bildern vor unserm innern Auge vorüberschweben.

5) Op. 53, C dur, ist mit ähnlicher Fülle hoher Begeisterung geschrieben, wie manche der Psalmen, und so wirkt sie auch. Die Bewunderung und wieder die stille Verehrung des Erhabenen, Mächtigen, wie kann sie sich schöner aussprechen, als im ersten Satz! Erweckt das zweite Thema nicht im Herzen das Gefühl heiliger Scheu, stillen Anbetens des Unendlichen? — Wie feierlich stimmt die Einleitung zum Finale, das in immer begeisterterm Jubel dahinflutet. Treten nicht die Accorde in der Mitte des letztern so voll und prächtig

ein, als sollte ihr Klang Aeonen durcheilen? — Zum Schluss ertönt auf einmal das Thema, wie von seligen Geistern nachgesungen — der Erdkreis schweigt, bis Alles dann einstimmt in den innersten, heiligsten Jubel, für den es ja auch nur Töne, aber keine Worte gibt.

6) Opus 26, Asdur. Man darf hier nur den dritten Satz, überschrieben: „Marcia funebre sulla morte d'un Eroe" recht im Auge behalten, um die Stimmung, die zur Auffassung des Ganzen nöthig ist, aufzufinden. Sanfte Wehmuth und mildernder Trost spricht sich im Thema zu den Variationen aus — gewiss, so lange es für Musik empfängliche Herzen gibt, wird es stets mit inniger Theilnahme gehört werden. Und welches Meisterwerk diese Variationen! alle denselben Geist athmend und davon durchdrungen. — Im Trauermarsch tritt uns das Gefühl ernsten, würdigen Schmerzes entgegen, — aber nicht der Schmerz des Einzelnen, nein, der einer grossen Gesammtheit. — Von sehr schöner Wirkung ist im Finale die Melodie, welche im Bass eintritt, und wie ein trostreicher Gedanke, gesprochen, um das Herz zu erheben, immer wieder zurückkehrt.

7) „Die Cismoll-Fantasie!" Welcher Musikfreund sollte nicht schon diesen Namen gehört haben, wohl auch das Tonstück selbst. Und wahrlich, es verdient in den Herzen aller Geweihten zu leben. Schon bei seiner Erscheinung wurde es in seiner tiefen Bedeutung erkannt. — Welche edle, gehaltne Resignation in dem ersten Satz! Wo ist etwas dieser Art? — Er allein macht Beethoven unsterblich. Hier bewährt er seine Meisterschaft im Schaffen einer Melodie, wie sie zu einer Instrumentalcomposition nöthig ist. — Gleich einem Sonnenstrahl aus schweren, dichten Wolken tritt uns das Scherzo entgegen, den tiefsten Humor athmend. Dann erhebt sich im Finale der Sturm der Leidenschaft, ankämpfend gegen das dunkle Verhängniss, keinem Trostgrund, wie tief und gewichtig er auch sein möge, Raum gebend. Gewaltig, überwältigend ist der Schluss, man sehnt sich nach der Einleitung zurück, erkennend, dass hienieden in solcher Stimmung nur Resignation den innern Frieden herstellen könne.

8) „Les adieux, l'absence et le retour" (Op. 81). Nie ist wohl schöner das innige, fast nicht endende Lebewohl, die traurige, düstere Stimmung des Verlassenseins, das entzückungsvolle Wiedersehen in Tönen ausgesprochen worden, als in dieser Sonate. Der Wechsel der Gefühle tritt uns darin so klar und bestimmt entgegen, dass es überflüssig sein würde, noch etwas darüber sagen zu wollen.

9) Op. 90, Emoll. Mit dieser schliessen Beethoven's Sonaten gewissermassen ab. Die spätern athmen nicht mehr die poetische Fülle, sie sind mehr Ergebnisse des Forschens und Sinnens, in der trübsten Zeit seines Lebens, wie z. B. Op. 106, geschrieben. In der genannten entfaltet er noch einmal seine Kraft in früherer Weise. Der erste Satz ist leidenschaftlich bewegt gehalten, der zweite aber um so tröstender und beruhigender. Wahrer Himmelsfriede spricht sich in dem Thema desselben aus. — Uebrigens, beiläufig gesagt, ist dies die einzige der Beethoven'schen Sonaten, die nur aus zwei Sätzen besteht.

(Fortsetzung folgt.)

---

## Recensionen.

### *Für Pianoforte allein.*

1) *Fr. Kalkbrenner:* Fantaisie et Var. brill. sur l'Opéra d'Adam: Le Roi d'Yvetot. Op. 163. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 25 Ngr.

2) *Fr. Hünten:* 2 Rondeaux sur des Thèmes favor. de l'Opéra: Le Roi d'Yvetot. Op. 123. No. 1. 2. Ebendaselbst. à 15 Ngr.

3) — —: Tyrolienne de la Vestale de Mercadante variée. Op. 124. Ebendaselbst. 20 Ngr.

4) *C. Czerny:* Unterhaltende Uebungsstücke. Op. 684. Ebendas. 4 Hefte, jedes von 6 Nummern 1 Thlr.; jede Nummer einzeln 7½ Ngr.

5) Potpourri's über Themen beliebter Opern. Ebendas.

Wir werden bei Besprechung dieser fünf Nummern von unten nach oben fortschreiten und also mit den Potpourri's den Anfang machen. Potpourri's erscheinen heut zu Tage in grosser Anzahl heft- und bandweise, und dienen dazu, den zu ihrem Vergnügen clavierspielenden Opernfreunden die gehörten beliebten Melodieen am Clavier wieder in's Gedächtniss zurückzurufen. Doch ist in dem oder jenem Arrangement eines Potpourri immer auch der oder jener Unterschied, nicht etwa, weil die aus verschiedenen Verlagshandlungen erscheinenden Potpourri's verschiedene Verfasser haben, welche die Themen einer und derselben Oper nach ihrem Ermessen zusammenstellen, sondern der Unterschied ist der, ob das Potpourri blose Zusammenreihung von Themen, unbekümmert um eine gute Construction und um den Clavierspieler, oder ob es wirkliches Tonstück und dem Instrument angemessen ist. Auch ein gut geordnetes Potpourri kann den Mangel seiner Form, das Zerfallen in so viele Sätze nicht verbergen, doch können dieselben entweder durch passenden Abschluss oder durch Zwischenideen so verbunden werden, dass fortlaufender Fluss nie fehlen wird, was ganz auf das Geschick des Bearbeiters ankommt. Von den in Rede stehenden Potpourri's sind bis jetzt 75 Nummern (à 15 Ngr. — 1 Thlr.), aus den Opern der alten, neuen und neuesten Zeit gewählt, erschienen. Was wir davon sahen, entspricht unsern Anforderungen an ein gutes Potpourri vollkommen, und wir empfehlen daher diese Ausgabe, welche mit den neuesten Opern bereichert wird, allen Liebhabern dieser Musikgattung auf's beste.

Op. 684! wir sahen noch einmal hin, kaum wollten wir unseren Augen trauen, aber es ist wirklich so, und noch dazu ein Op. 684 aus vier grossen Theilen bestehend. Wo der Mann nur allen Stoff herbekommt, zumal für Sachen, die er schon hundertmal bearbeitete! Ein grosses Talent ist ihm nicht abzusprechen; dass er es auf die bekannte Art verwendet, werden ihm blos Manche übel nehmen; doch für Clavierunterricht und zu-

mal Fingerbildung, hat kaum Jemand besser gesorgt als dieser Praktiker. Das fragliche Opus enthält nun in 24 Nummern Uebungen: in den gebräuchlichsten Passagen, — im leichten Halten der Hände, — im Wechseln der Finger, — in schnellen Scalen, — in Octavengängen, — im Staccato, — für schnelles Spiel, — im graciösen Styl, — im Triller, — in eleganter Melodie, — in Sprüngen, — im Kreuzen der Hände, — in Verzierungen, — in Accorden, — in chromatischen Scalen, — im brillanten Spiel, — im Legato für verschiedene Stimmen, — im Romanzenstyl u. s. w. und alles Dies in Formen von Tonstücken, z. B. Variationen, Rondo's u. s. w., welche das Trockene der blosen Uebung beseitigen. Das Ganze zeugt von der Umsicht des Verfassers und es erfüllt als Unterhaltungsmusik wie als Lehrwerk seinen Zweck, so dass in letzter Beziehung sich mancher Lehrer veranlasst finden dürfte, diese Sammlung unter die Zahl seiner für vorgerückte Schüler bestimmten Werke aufzunehmen. Es ist uns nur aufgefallen, dass sich unter 24 Tonstücken allein 11 im $^6/_8$-Tacte (manchmal gleich hinter einander z. B. die No. 19, 20, 21, 22) und überhaupt die durch die Dreitheilung entstehenden Tactarten vorzugsweise angewendet finden.

Die Tyrolienne von Hünten, unter No. 3, enthält fünf Variationen und Finale. Von den beiden Rondo's unter No. 2 ist das erste in Walzerform und das zweite ein Rondo pastorale. Alle drei Werke werden den Verehrern Hünten'scher Musik willkommen sein, vorzüglich die Tyrolienne und das Rondo pastorale, sie sind leicht ausführbar und, gut gespielt, von Wirkung.

Das Kalkbrenner'sche Werk unter No. 1 besteht in einer Introduction, drei Variationen und Finale und wird in Salonvorträgen seine Wirkung nicht verfehlen. Es ist darin Gelegenheit geboten, in schnellen Passagen, im Uebersetzen, in Hervorhebung der Gesangstimme, in Octaven- und Terzengängen, Fingerwechsel u. s. w. seine Fertigkeit zu zeigen, doch läuft es nicht blos darauf hinaus, sondern es ist auch gesorgt, dass das Ganze Musik sei; wie wir es bei Kalkbrenner zumal in seinen früheren Werken gewohnt sind. Zu jener Zeit stand Kalkbrenner freilich selbständiger da, er gab in seinen Werken meist Eigenes, während er jetzt, der Mode huldigend, ebenfalls Fantasieen und Variationen über Opernthemate schreibt. Wir wollen damit diese Richtung gerade nicht tadeln, da Kalkbrenner seine Compositionen immer interessant zu machen weiss, aber er gebe auch von Zeit zu Zeit Werke, ganz aus eigenen Ideen bestehend, wozu er der Mann ist.

Auch diese Fantasie wird sich reger Theilnahme zu erfreuen haben, welcher wir sie empfehlen. Ein kleiner Druckfehler S. 6, Syst. 5, Tact 2, ist im vierten Viertel der Oberstimme in den vier $^1/_{32}$ *e fis g fis* zu berichtigen. *Sch—g.*

## Nachrichten.

*Prag* (Beschluss). Eine ganz eigenthümliche Erscheinung war das Concert von zwei französischen Künstlern Herrn und Madame *Wartel*, welches fast nur aus deutschen Compositionen bestand, wovon sich freilich die lyrischen mit dem französischen Texte sonderbar genug ausnahmen. Herr *Wartel* ist ein Tenorbariton von ziemlicher Kraft, wenn auch nicht mehr von besonderer Frische und Schönheit. Er trug — wie der Anschlagzettet verkündete: La Pénitence (Busslied) und La Prière (das Gebet), Melodies religieuses von *L. van Beethoven*, dann Addio Teresa! Sicilienne, composée sur les paroles d'Alex. Dumas par Monpou, und endlich Le Roi des Aulnes (Erlkönig) von *F. Schubert* vor. Ob die dramatisirende, mit Tempo rubato und Rallentando ausgeschmückte Manier, wie er die *Beethoven*'schen frommen Weisen vortrug, die wahre sei, ist eine Frage, die wir nicht mit Ja beantworten möchten. Sehr gefiel die Sicilienne und Herr *Wartel* würde wohl gethan haben, mehr von diesem ihm weit mehr zusagenden Genre zum Besten zu geben. Die französische Uebersetzung des Erlkönigs ist eine schauerliche, und da Herr *Wartel* das Gedicht nur aus dieser kennt, so wollen wir ihm seine Auffassung desselben vergeben, und nur erwähnen, dass sein Vortrag zu dem tief ergreifenden nur noch frisch im Gedächtniss schwebenden der Mad. *Stöckl-Heinefetter* sich etwa so verhält, wie die Uebersetzung von *Boulanger* zum *Goethe*'schen Original. Mad. *Wartel* spielte die Sonate pathétique von *Beethoven*, ein Concert von *Weber* in F moll, und Fantasie über Motive aus den Hugenotten, von eigener Composition. Sie besitzt Fertigkeit und Reinheit, der Vortrag der beiden ersten Piecen lässt aber mehr Kraft und Aufschwung wünschen. Ueber die Composition, mit der sie die Legion der Hugenotten-Fantasien vermehrte, wollen wir mit der anmuthigen Frau nicht zu streng rechten.

Das zweite Concert des Conservatoriums wurde mit der Ouverture zu *Weber's* Euryanthe eröffnet, die wir uns kaum erinnern jemals mit solcher Energie und Präcision aufführen gehört zu haben, und wenn wir gleich auch der Production der *Beethoven*'schen achten Symphonie in F dur unser Lob nicht vorenthalten können, so hätten wir doch gewünscht, dass die Ritardandostellen im ersten Satz noch etwas mehr markirt, auch das Allegretto in B dur um einen Gedanken langsamer genommen worden wäre. Leider bemerken wir öfter den Fehler an unserem Orchester, dass es sich durch das Feuer eines grossartigen Werkes hinreissen lässt und unvermerkt in ein etwas beschleunigtes Tempo hineingeräth. Fräul. *v. Riese*, welche in der Arie der Kunigunde aus *Spohr's* „Faust" bedeutende Fortschritte an den Tag legte, wenn gleich auch sie noch grosse Sorgfalt auf Intonation und Coloratur zu verwenden hat, besitzt eine wohlklingende Stimme von bedeutendem Umfang, wir hörten in der Arie von ihr das kleine *a* und das zweigestrichene *b* mit gleicher Kraft anschlagen; besonders schön und wohlklingend sind bei ihr die Töne der eingestrichenen Octave. Der wirklich ausgezeichnete Vortrag des Recitativs, insbesondere die Erzählung des unheildrohenden Traumes deutet auf ein sehr bedeutendes dramatisches Talent, welches sich vorzüglich dem hochtragischen Genre zuzuneigen scheint. Möge nur auch ihre Stimme jene Kraft und Grösse gewinnen, um ih-

rem geistigen Schwunge auch in einem grossen Locale folgen zu können.

Der Zögling *Heinrich Gottwald* blies ein Divertimento von *F. Lachner* für das Horn, welchem Instrument er sich erst seit zwei Jahren zugewendet hat, nachdem er früher die Violine gespielt hatte, und zeigte viele Kunstfertigkeit und einen hübschen Ton. Auch *Wilhelm Schuster* beurkundete in dem Adagio und Rondo aus *Beriot's* zweitem Violinconcert eine bedeutende Technik und Reinheit, doch muss es gegenwärtig sein Hauptaugenmerk sein, sich einen vollern Ton und mehr Energie des Vortrags zu erwerben.

Das Concert für die Anstalt zur Versorgung erwachsener Blinden machte uns mit einem der glänzendsten Talente bekannt, welches seit Jahren in Böhmen auftauchte, nämlich dem Violinspieler Herrn *Ernst Neswadba* (der gegen den Schluss der Saison noch ein sehr erfreuliches Privatconcert arrangirte). Der junge Künstler überrascht insbesondere durch seinen kräftigen Ton, die Kühnheit und Sicherheit seines Spiels, und eine im hohen Grade ausgebildete Technik, insbesondere ist sein Triller und sein Staccato vorzüglich. Aber er leistet noch mehr als das: er spielt auch mit tiefem Gefühl; doch müssen wir ihm gerade hier rathen, sich etwas mehr zu beherrschen und sich nicht zu oft zu einem gar zu larmoyanten Ausdrucke hinreissen zu lassen, so wie er sich auch noch einer grössern Eleganz befleissigen muss, die namentlich im Vortrage des *Beethoven*'schen ersten Concerts und im Rondo des Concerts von *Vieuxtemps* fehlte. Von seiner eigenen Composition hörten wir mehrere Partieen Variationen, unter denen wir die über das Thema „Leb wohl du stilles Haus" als besonders ansprechend hervorheben. Möge er sich auch in grössern Compositionen für sein Instrument versuchen, und sich darin an gediegene Muster halten; nur bitten wir ihn, sich ja nicht von dem Beifall der Laien blenden zu lassen und sich zuviel auf (obwohl sehr schwierige) Bajazzostückchen zu verlegen, wie es z. B. sein sogenannter Carneval (eine Nachahmung des *Ernst*'schen, wobei jedoch ein böhmisches Lied zum Thema dient) ist. Fräul. *Wander von Grünwald* sang die Cavatine der Agathe aus dem Freischütz und die Arie der Antonina aus Belisar: „Oh desio della vendetta!" In der ersten, welche die junge Sängerin trotz einiger Befangenheit recht gemüthlich vortrug, war das Tempo etwas zu langsam genommen, die zweite Arie liegt ihrer unbefangenen Jugend noch ganz ferne.

Die zweite Abtheilung bildete abermals: Irdisches und Göttliches im Menschenleben, Doppelsymphonie für zwei Orchester von *Spohr*, welche auch diesmal die regste Theilnahme fand.

Zwei Declamationsstücke waren: Prolog, gedichtet von *Theodor v. Grünwald*, gesprochen von Herrn *Clemens* Ritter *v. Wegrother*, und das todte Fräulein, eigens gedichtet von *Uffo Horn*, gesprochen von *Marie Bayer*, königl. sächsischer Hofschauspielerin.

Unser kühner Pianist Herr *Wenzl Studnitzka* spielte in dem von ihm arrangirten Concert ein Andante von *Thalberg*, das Hexameron, Bravourvariationen über den Puritanermarsch von *Liszt*, *Thalberg*, *Herz* und *Pixis*, und drei kleine Piecen von eigener Composition: *a)* Les adieux, Lied ohne Worte; *b)* Les regrets, Nocturne; *c)* Etude. Ohne die Verdienste dieses jungen Künstlers zu verkennen, können wir doch unser Befremden nicht bergen, dass er uns seit mehreren Jahren, wo wir ihn oft in Concerten spielen hörten, noch nichts als Modecompositionen vortrug, ohne dass wir auch nur ein einziges classisches Tonstück von ihm gehört hätten. Es ist natürlich, dass bei einer solchen Richtung das Gefühl und der Geschmack nicht auf einen solchen Grad gebildet werden können, um mit der Technik, die unsere Zeit verlangt, gleichen Schritt zu halten. Das Hauptaugenmerk des Herrn *Studnitzka* scheint leider! bisher lediglich die Erzielung der rapidesten Geschwindigkeit zu sein, wodurch die Tempi überstürzt werden; in den Läufen überfliegen seine Finger die Tasten, ohne jeden Ton in voller Klarheit und Deutlichkeit vernehmen zu lassen, und in Octavengängen geht es auch mitunter daneben. Wenn diese Rüge hart erscheint, so mag sie jedoch Herrn *Studnitzka* ein Beweis sein, dass wir auf sein Talent einen höhern Werth legen, als manche Lobhudler, und nichts so sehr wünschen, als seine grosse technische Fertigkeit durch höchste Deutlichkeit, Reinheit und Geschmack verklärt zu sehen. Die drei kleinen Compositionen unter ziemlich alltäglichen Titeln entsprechen denselben auch im Geiste. Es sind gewöhnliche Motive, mit auf- und abfahrender arpeggirender Begleitung verbrämt, und durchaus nicht geeignet, aus ihnen das Compositionstalent des Herrn *Studnitzka* beurtheilen zu können. Zwei Gesangstücke waren: des Greises Trauerlied für eine Singstimme von *W. Tomaschek*, vorgetragen von Herrn *Fischer*, und Recitativ und Duett aus der Oper Belisar von *Donizetti*, vorgetragen von Fräul. *Antonie Stiepanek* und dem Obengenannten, welche die reichen Beifallsspenden des Publicums mit dem Concertgeber theilten; der grösste Antheil derselben fiel aber auf Herrn *Neswadba*, welcher das erste *Beriot*'sche Violinconcert vortrug.

In dem Concerte des Herrn *Neswadba* hörten wir mit grossem Vergnügen auch Herrn *Anton Grund* wieder, der das grosse Pianoforteconcert von *C. M. v. Weber*, welches von Mad. *Wartel* keinen grossen Effect machte, trefflich vortrug. Die Begleitung auf dem zweiten Piano hatte sein Bruder Herr *Carl Grund* übernommen. Er schloss sich mit seltener Präcision selbst im rapidesten Tempo an den Concertspieler an, und wir lernten mit Vergnügen in ihm noch ein zweites Talent aus einer kunstliebenden Familie kennen, deren Glieder, wenn sie sich der Tonkunst auch nur zum Vergnügen in Mussestunden widmen, doch durchaus nicht unter die Dilettanten gezählt werden dürfen. Fräul. *Wander von Grünwald* sang mit ihrer weichen lieblichen Stimme das Lied von *Till*: „Der Sennin Heimweh," und liess dabei nur eine etwas deutlichere Aussprache des Wortes zu wünschen übrig. Mit schönem Gefühl trug Herr *Pisarowitz* die Begleitungsstimme der Clarinette vor. Herr *v. Wegrother* sprach *Saphirs* „Kein Malheur! jedoch fatal" recht wacker, doch scheint das Gedicht für den Vortrag einer Dame berechnet.

Eine Zierde des Concertes der Dem. *Pauline Rischawy* war ein Morgenlied in böhmischer Sprache von *J. G. Marek*, in Musik gesetzt von *Joh. Nep. Skraup*, vorgetragen von Fräul. *Bergauer* und dem Componisten, welchem es darin vollkommen gelungen ist, den eigenthümlichen Character des böhmischen Volksliedes zu treffen, was den neuen Tonsetzern in der Regel selten oder nie geräth. Was das Duo für Harfe und Violoncello von *Labarre*, vorgetragen von Fräul. *Anna Claudius* und Herrn *K. Prachner*, betrifft, so verschwendeten die beiden Producenten ihre schönen Kräfte an ein undankbares Machwerk.

Dem. *Rischawy* trug drei Piecen auf dem Pianoforte vor: Ecloge von *Tomaschek*, Fantasie über Motive aus der Oper Norma von *Th. Kullak*, und endlich Fantasie über Motive aus der Oper die Belagerung von Corinth von *Th. Döhler*. Dem. *Rischawy*, die uns schon seit vielen Jahren als ein Wunderkind vorgeführt wurde und deren kleiner Wuchs dies auch noch lange begünstigen dürfte, ist eine Schülerin des Herrn *Proksch*, von dem man anerkennen muss, dass er seine Zöglinge gründlich unterrichtet; doch ist es eine eigenthümliche Erscheinung, dass alle seine Schüler, deren wir seit einer langen Reihe von Jahren viele hörten und unter denen manche auffallende Talente waren, es nur bis zu einer gewissen mehr oder mindern Stufe der Mittelmässigkeit bringen, über die sie nicht heraus können, und wir fürchten, dass dies auch bei Dem. *Rischawy* der Fall sein könnte. Dem. *Rischawy* spielt sehr solid und rein, hat eine hübsche Fertigkeit und trägt auch mit einigem Ausdruck vor, aber eben diesem Vortrage sieht man es an, dass er ein mechanischer, durch strenge Beobachtung der Zeichen gewonnener sei, und nicht hervorgegangen aus eigenem Verständniss und Durchfühlen des vorzutragenden Tonwerks.

Das Programm zum sechsten und letzten Concert des Cäcilienvereins brachte uns, nebst dem so viel besprochenen und beschriebenen Stabat mater von *Joachim Rossini*, noch das grosse Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello in Es, Opus 70, No. 2, von *Ludwig van Beethoven*, dann Frühlings Aufersteh'n, Gedicht von *J. W. Náhlowsky*, in Musik gesetzt von *Vincenz Leicht*, und endlich den Chor No. 6 zur Antigone des Sophokles, in Musik gesetzt von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*. Die Erwartungen auf das Stabat mater waren sehr gespannt, wenn man gleich nicht etwa sagen kann, dass sich Streitigkeiten für und wider den Componisten erhoben hätten. Die Verehrer der classischen Musik waren von je her, selbst in der Oper, ungerecht gegen das grösste musikalische Genie der neuen Zeit in Italien und wünschten nur Tadelswerthes zu hören, während die Liebhaber der modernen Musik das Original über seine Copieen beinahe vergessen haben und ihn fast schon zu solid finden. Man kann also wohl sagen, der treffliche *Rossini* hat alle Parteien gegen sich. Wir schätzen seine Verdienste unparteiisch, müssen jedoch offen gestehen, dass wir von dem Tondichter des Otello, des Mosé und selbst der Semiramide doch mehr Ernst erwartet hätten, wozu uns auch das Ritornell und der erste Chor mit abwechselndem Soloquartett (Stabat mater dolorosa) noch mehr ermuthigte; leider aber fielen wir schon bei dem Marsch- oder besser Zapfenstreich-artigen Vorspiel der Tenorarie aus allen unsern Himmeln, und fanden dann, nebst einzelnen ernsten Gedanken, dass im Ganzen der Componist oft selbst zu merken scheint, wenn er zu opernhaft wurde, und dann sich gleichsam in einen strengern Styl hinein zwingen will; es ist aber meist schon zu spät.

Dieses Stabat mater dürfte als eine Fundgrube zu Einlegestücken für moderne Opern zu gebrauchen sein, in die Kirche gehört es nicht. Die Aufführung war sehr gelungen und erhielt lebhaften Beifall. Ein Gleiches galt von dem *Beethoven*'schen Trio. Frühlings Aufersteh'n von *Leicht* ist eine recht ansprechende Composition, und *Mendelssohn's* Chor ein herrliches grossartiges Werk, doch scheint uns der Character mehr ein gediegenes romantisches Feuer als die antike Ruhe der griechischen Tragödie zu sein. Er wurde sehr brav gesungen.

Ein glänzendes Finis coronat opus der diesjährigen Concertsaison bildete der geistreiche, gemüthliche und graciöse Violinvirtuos *Henry Vieuxtemps*, der in seiner ersten musikalischen Kunstausstellung sein uns schon früher durch *Dreyschock* und *Neswadba* vorgeführtes Grand Concerto pour le Violon (in E dur) und Les Arpèges, Caprice pour le Violon, gleichfalls von seiner Erfindung, vortrug. Künstler und Composition sind uns aber so wichtig und interessant, dass wir es vorziehen, seine folgenden (denn es wäre ein unauslöschlicher Flecken für die Kunstliebe Prags, wenn deren nicht mehrere nachfolgten) Concerte abzuwarten und dann im Ganzen über diese herrliche Kunsterscheinung zu berichten.

Die Zwischenräume dieses ersten Concertes füllten die Ouverturen aus Medea von *Cherubini* und Jessonda von *L. Spohr*, dann eine Arie zur Oper Crociato von — *Bellini* (wie ein Druckfehler auf dem Anschlagzettel meldete), gesungen von Fräul. *Macasy*, aus. Es war die bekannte Cavatine des Armands aus *Meyerbeer's* Oper, und so reich der Beifall war, den Fräul. *Macasy* davon trug, scheint uns nichts desto weniger die Wahl dieses Gesangstückes selbst für die ausgezeichnetste Anfängerin eine gewagte.

---

## *Carnevals- und Fastenopern in Italien u. s. w.*

(Fortsetzung.)

*Savigliano*. Die Focosi, die vor mehr als ¼ Säculum auf der Mailänder Scala die Papagena in Mozart's Flauto magico machte, wobei ihre schönen, erstaunlich langen und zahlreichen Kopfhaare deren Körper ganz umkleideten, machte hier im Carneval eine ziemlich älterliche Parisina in Donizetti's Oper gleiches Namens, und als erfahrene Virtuosa mit gutem Erfolge. Ihr zur Seite wirkten Tenor Gaja und Bassist Calestani genügend. Bellini's weinerliche Beatrice di Tenda beglückte hierauf das Auditorium ganz. Nurgedachte, einst so lustige Papagena wusste die weinerlichen Stellen so rührend vorzutragen, dass sich sämmtliche Hände im

Theater rührten, um sie zu beklatschen. Auch die Herren Gaja und Calestani fanden Anerkennung.

*Alessandria.* Die seit ihrem Entstehen so viele Jahre im Reiche der Vergessenheit herumgewanderte Opera buffa Regina di Golconda von Donizetti macht seit einiger Zeit gewaltige Ausflüge rechts und links in Hesperiens Gefilden. Hier hat sie den Carneval fröhlich eröffnet. Die Prima Donna assoluta Zenoni (von Mailänder Conservatorium), die Prima Donna nicht assoluta Boccomini, Tenor Cervati, Buffo Boccomini und Bassist Valerio fanden mehr oder weniger starken Beifall. Die zweite Oper Betly, abermals von Donizetti, gefiel eben so, und wurde von einem hiesigen Ingenieur sogar als classisch im Druck erklärt. Da aber die Zenoni das Finalrondo dieser Operette zur Regina di Golconda entlehnte, so nahm sie dafür ein anderes aus Ricci's Esposti, setzte aber andere Worte darunter. Noch gab man Coppola's Nina und Rossini's Barbiere di Siviglia, worin sich die Zenoni und Herr Boccomini besonders Ehre machten.

Man klagt hier allgemein über das hiesige in akustischer Hinsicht ganz und gar nicht vortheilhafte Theater und wünscht sehnlichst eine für Sänger und Orchester vortheilhafte Reform in demselben.

*Vercelli.* Zu den unzähligen sonderbaren Begebenheiten der italienischen neuern Operngeschichte gehört auch, dass Bellini's Puritani hier Furore gemacht, wiewohl in der ganzen Oper die Prima Donna Albani und Tenor Antonelli nur leidlich, die Bassisten Galoardi und Manari es in einem weit geringern Grade waren, die Musik überhaupt hier zu Land weit weniger als die in der Norma, Sonnambula, Beatrice beliebt ist. In Donizetti's Marino Faliero machte die Albani und Antonelli noch mehr Glück. Prosit! Im Benefiz der Albani gab es einen Luxus an Beifall, welcher jenen der Theatercasse weit überstrahlte.

*Cuneo.* Herrn Nicolai's Templario machte Glück. Die hübsche Prima Donna assoluta Corini war unter allen verdienterweise die ausgezeichneteste. Die Remorini, Tenor Darexy und Bassist Colla wurden nach ihrem Terzette auf die Scene gerufen. Bassist Natale litt an Heiserkeit, von der er sich nicht befreien konnte, und musste daher bald von einem hiesigen Dilettanten ersetzt werden. Die nachher gegebenen Puritani von Bellini fanden dieselbe Aufnahme.

*Vigevano.* Donizetti's Elisir d'amore entzückte sämmtliche Zuhörer. Unter den Virtuosi war die Prima Donna Giovanelli - Biava ihre wahre Sympathie und die Gefeierteste; Tenor Biava, ihr Gatte, der Begünstigteste, auch seiner Stimme wegen; Bassist Soarez befriedigte in seiner kleinen Rolle, und der Buffo Bien entsprach wenig den Erwartungen. Eine ganz andere Figur machte Letzterer nachher in der Cenerentola; in seinem Duette mit dem Bassisten Soarez wurden beide fünfmal auf die Scene gerufen. Selbst die Giovanelli, der die Titelrolle nicht sehr anpasste, glänzte nicht wenig, wozu auch die so sehnlich gewünschte *Rossini*'sche Oper, deren Musik in Wahrheit noch mehr als der Elisir entzückte, das Meiste beitrug. Nach so vielen Lustbarkeiten schloss man mit Bellini's weinerlicher Beatrice di Tenda, worin die Gerli die Agnese machte und die Antonelli abermals viele Hände in Bewegung setzte.

*Pallanza.* Auch dieses so reizend am Lago Maggiore gelegene Städtchen hatte Oper, und Ricci's (Fed.) Prigioni di Edimburgo mit den beiden Prime Donne Bongiovanni, Duffò, Tenor Lanner und Bassisten Ghizzoni gefielen ziemlich; weit mehr darauf Rossini's Barbiere di Siviglia, worin Herr Arcieri den D. Bartolo, Herr Riboli den D. Basilio, Ghizzoni den Figaro, die Duffò die Berta, Lanner den Gr. Almaviva (nicht sehr gut) machten, die Prima Donna aber die Palme davon trug.

## Herzogthum Genua.

*Savona.* Die Sonnambula, Scaramuccia, die Lucia di Lammermoor, worin die Prima Donna manche Stücke um einen oder zwei Töne tiefer sang, die Chöre und einer der Bassisten zuweilen Lachen erregten, gingen zum Leidwesen der Opernliebhaber wie man sich's leicht denken kann. Mit dem neuen Tenor ging die Sonnambula und die Lucia etwas besser.

*Genua.* Donizetti's Maria di Rudenz, von der sich seit ihrer Fiascogeburt zu Venedig äusserst wenig Fröhliches vermelden lässt, hat auch hier gar wenig angezogen. Dessen Belisario, worin auch die Altistin Costa sang, machte hierauf Furore. Die Cabaletten der Schieroni waren für sie insbesondere ein wahres Fest. Am 5. Februar nahm man vom Belisario Abschied, und erwartete ängstlich den 7., an welchem Tage Bellini's Puritani mit der aus Rom im Triumphzug angekommenen englischen Prima Donna Novello erschienen. Aber ach, der Theaterhorizont verdunkelte sich: Colini und Roppa wurden nach Verdienst gewürdigt, die hübsche Novello wurde beifällig empfangen, aber zu Ende des ersten Actes blieb Alles kalt; im zweiten Acte blies sogar ein bösartiger Wind .... Sei es nun die Anstrengung der hierher gemachten Reise von Rom, oder was immer für Ursache dieses nicht besondern Gelingens der Novello, sie hat in der nachhergegebenen neuen Oper *Virginia* del Maestro *Nini* sehr gefallen (s. übrigens Rom), desgleichen Colini und Roppa. Herr Nini selbst ist wohl den Lesern von seiner Marescialla d'Ancre her hinlänglich bekannt; seine Virginia ist in musikalischer Hinsicht ihre leibliche Verwandte, hat hier fast Glück gemacht, und kann es vielleicht auch auf andern Theatern.

(Fortsetzung folgt.)

## Feuilleton.

Das Heidelberger Musikfest (s. d. Bl. S. 350) ist am 17. Mai unter grosser Theilnahme und allgemein befriedigend gefeiert worden.

In Darmstadt hat eine neue Oper: „Das Köhlermädchen," in drei Aufzügen, Musik von *C. A. Mangold*, vielen Beifall gefunden; das Buch soll von einer Dame sein.

Der Comité für die Errichtung des Beethoven-Monumentes zu Bonn hat durch den Oberpräsidenten der Rheinprovinz am 10. Mai die Benachrichtigung erhalten, dass der König von Preussen der Wahl des Münsterplatzes zu Aufstellung des Denkmals nicht entgegen sein wolle.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom 30. Mai bis 12. Juni d. J.*

*Auber*, Ouv. la Part du Diable. Mainz, Schott. 45 Kr.
*Beethoven, L. v.*, Sextuor p. 2 Clar., 2 Cors et 2 Bassons, Op. 71, arr. p. le Pfte à 4 mains. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1 Thlr.
*Belcke, F.*, Pièces fac. à 4 mains. Op. 53. Gera, Blachmann et Bornscheín. 15 Ngr.
— Fant. f. d. Bass-Posaune m. Orch. Op. 58. Ebend. 1 Thlr.
— Dieselbe m. Pfte. Ebend. 15 Ngr.
*Berger, L.*, Oeuvres compl. p. le Pfte. Cah. 8. Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr. 20 Ngr.
— 8 Pièces mignons p. le Pfte. Op. 39. Ebend. 15 Ngr.
— Etrennes aux jeunes élèves. 10 Bagat. p. le Pfte. Op. 40. Ebend. 12½ Ngr.
— Prelude et 29me Etude p. le Pfte. Op. 41. Ebend. 10 Ngr.
*Beriot*, 5me Air varié transcrit p. Vcelle p. Bockmühl av. Pfte. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.
*Beyer, F.*, 2 Divert. milit. à 4 mains. Op. 69. No. 1. 2. Ebend. à 1 Fl.
*Blume, R.*, Erholung f. Guit.-Spieler. 1s Heft. Gera, Blachmann u. Bornscheín. 5 Ngr.
*Bockmühl, R. E.*, Le Carneval de Venise. And. et Var. p. Vcelle av. Quint. Op. 26. Leipzig, Hofmeister. 22½ Ngr.
— Le même av. Pfte. Ebend. 20 Ngr.
*Boom, J. van*, Grand Quatuor p. Pfte, Vlon, Alto et Vcelle. Op. 6. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 2 Thlr. 15 Ngr.
*Cramer, H.*, Poëme d'amour p. le Pfte. Mainz, Schott. 45 Kr.
— Potp. s. la main de fer p. le Pfte. Ebend. 54 Kr.
*Döhler, Th.*, 50 Etudes de Salon p. le Pfte. Op. 42. Mainz, Schott. 2 Fl.
*Esser, H.*, Thomas Riquiqui od. d. polit. Heirath, Oper im vollständ. Clav.-Auszug. Op. 10. Ebend. 9 Fl.
*F.*, Deutsche Lieder f. deutsch. Männerchor. 1s Heft. 6 Lieder v. Herwegh. Ulm, Heerbrandt u. Thämel. 54 Kr.
*Franchomme, A.*, Thème varié p. Vcelle, Op. 30, av. Quat. 1 Thlr., av. Pfte. 27½ Ngr. Leipzig, Hofmeister.
*Fuchs, J. A.*, Der Sänger an d. Donau. Samml. ernster u. heit. Gesänge mit leicht. Guit.-Begleit. 12 Liefer. Ulm, Nübling (Comm.). 3 Thlr.
— Schelmenlieder f. 1 Singst. m. leicht. Guit.-Begleit. 2e Aufl. Ulm, Stettin. 25 Sgr.
*Fuchs, H.*, Concertino p. le Cor ord. ou chrom., Op. 6, av. Orch. 4 Fl. 12 Kr., av. Quat. 2 Fl. 24 Kr., av. Pfte 1 Fl. 48 Kr. Mainz, Schott.
*Händel, G. F.*, Ouv. in Part. Liefer. 1. Esther, Aetius, Porus u. Parthenope. Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr.
— Dieselben f. Pfte einger. v. C. F. Becker. Ebend. 17½ Ngr.
*Henning, C.*, 2 Märsche f. Infanteriemusik. Part. Gera, Blachmann u. Bornscheín. 15 Ngr.
*Hoppe, J.*, 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 31. Berl., Hermes. 15 Sgr.
*Julius, M.*, Schweizer Volksmelodieen f. Männerst. Heft 1—4. Ulm, Stettin. 3 Fl. 12 Kr.
*Kalkbrenner, F.*, Grande Fant. sur le Duo des Cartes de l'Opéra: Charles VI. de Halevy p. le Pfte. Op. 165. Leipzig, Br. et Härtel. 1 Thlr.
*Kästner, C. F.*, Concertino p. 2 Cors av. Orch. Gera, Blachmann et Bornscheín. 1 Thlr. 10 Ngr.
*Kittl, J. F.*, Jagdsinfonie, No. 2, arr. f. d. Pfte zu 4 Händen. Op. 9. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 15 Ngr.
*Kunze, G.*, Festmarsch b. d. 4. Säcularfeier d. Schützengesellschaft in Leipzig f. d. Pfte. Leipzig, Friese. 5 Ngr.
*Labitzki, J.*, Gruss a. d. Heimath. Iglauer-Brünner u. Olmützer Polka f. Orch. Op. 91. Lpz., Hofmeister. Prag, Hoffmann. 1 Thlr. 15 Ngr.
*Lägel, J. G.*, Cantate: Er, der Herr v. Gottes Thron, f. Sopr. u. Chor m. Orch. No. 1. Part. Gera, Blachmann u. Bornscheín. 1 Thlr. 20 Ngr.
— Cantate: Ach, was ist d. Menschheit Loos, f. 4 Singst. m. Orchester. No. 2. Part. 3 Thlr. 20 Ngr.
— Cantate: Selig, wer d. stillen Port gefunden, f. 4 Singst. u. Orch. No. 3. Part. Ebend. 2 Thlr. 20 Ngr.
— Cantate: Preis dir, d. Lebens Herr, f. 4 Singst. m. Orch. No. 4. Part. Ebend. 2 Thlr.
*Lecarpentier, A.*, 3 Rondinos p. le Pfte. Op. 47. No. 1—3. Mainz, Schott. à 45 Kr.
*Lemoine, H.*, 2 Airs de Ballet du Diable amoureux p. le Pfte. Op. 40. No. 1. 2. Ebend. à 54 Kr.
*Lindner, C.*, Grabgesang f. 4 Singst. m. Pfte. Gera, Blachmann u. Bornscheín. 2½ Ngr.
*Mendelssohn-Bartholdy, F.*, Lobgesang. Symphonie-Cantate f. d. Pfte zu 2 Händen einger. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 3 Thlr.
*Monpou, H.*, Le voile blanc, Der weisse Schleier, m. Pfte. Mainz, Schott. 18 Kr.
Polka f. Männerstimmen. Ulm, Stettin. 15 Kr.
*Reichardt, G.*, Das Bild d. Rose, f. 1 Singstimme m. Pfte. Leipzig, Hofmeister. 5 Ngr.
Rheinländer, die. Heitere Chorgesänge u. Quartette f. Männerstimmen, Heft 3, von Fischer. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.
*Rosellen, H.*, La Milanaise. Fant. brill. p. le Pfte. Op. 51. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.
*Rosenhain, J.*, 2d gr. Trio p. Pfte, Vlon et Vcelle. Op. 33. Ebd. 5 Fl. 24 Kr.
— Esquisses de l'Opéra italien. 3 Impromptus p. le Pfte. No. 4. 5. 6. Ebend. à 1 Fl. 12 Kr.
*Rossini*, Potp. a. d. Belagerung v. Corinth, f. Pfte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.
— Potp. a. Moses f. Pfte. Ebend. 20 Ngr.
— Potp. a. Semiramis f. Pfte. Ebend. 20 Ngr.
(No. 77. 81. 83. d. Samml. v. Potp.)
*Trube, A.*, Gruss an d. Mai. Gr. Galopp f. d. Pfte. Gera, Blachmann u. Bornscheín. 7½ Ngr.
*Turandot*, Prinzessin v. Schiras, Operntext bearb. nach Schiller, Musik v. Hoven. Mainz, Schott. 24 Kr.
*Wolff, E.*, La Favorite. Gr. Valse brill. p. le Pfte. Op. 63. Ebend. 1 Fl. 21 Kr.
— Gr. Duo à 4 mains s. la Reine de Chypre. Op. 67. Ebend. 2 Fl.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

## Ankündigungen.



Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten Juni. № 25. 1843.

**Inhalt:** Characteristik der Beethoven'schen Sonaten und Symphonien (Fortsetzung). — *Recension.* — *Nachrichten:* Aus Moskau. Carnevals- und Fastenopern in Italien u. s. w. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

## *Characteristik der Beethoven'schen Sonaten und Symphonien.*

(Fortsetzung.)

### Dritte Abtheilung.

*Sonaten, wo ausschliesslich die Sehnsucht nach dem Unendlichen, das innere Ringen und Kämpfen mit dem, was gegeben, ausgesprochen wird, Seelenzustände, denen ähnlich, die Goethe in seinem Faust poetisch dargestellt hat.*

Ich rechne dazu Op. 2, Fmoll, Op. 10, Cmoll, Op. 13, Cmoll, bekannt unter dem Beinamen pathétique, Op. 29, Dmoll, und Op. 57, Fmoll. — Ausser der ersten bestehen alle nur aus drei Sätzen. — Die Grundstimmung ist in allen gleich, nur dass der Meister, wie ihm das Reich der Töne sich mehr und mehr erschliesst, auch immer tiefer und bedeutungsvoller wird. — Im ersten und letzten Satz ist der Kampf, das Zerwürfniss des Innern ausgesprochen, im Adagio die heisseste, innigste Sehnsucht nach dem Höhern und Bessern. Wie im Faust eine Stimme vom Himmel spricht: „Sie ist gerettet!“ — so tönt auch hier stets etwas Versöhnendes hindurch; wir fühlen, im Sehnen nach dem Himmlischen versunken, dass uns Erfüllung und Beruhigung werden soll. In der grossartigsten Weise ist dies Alles in der Sonate Op. 57 gegeben. Vielleicht würde sie Beethoven „Faust“ überschrieben haben, wie er seine Eroica, wo die Gefühle des Ruhms, der Trauer, der Freude in Tönen mächtig ausgesprochen sind, für einige Zeit mit „Bonaparte“ auf dem Titelblatte bezeichnete, in diesem Manne, so wie viele seiner Zeitgenossen, einen würdigen Beschützer der Tugend und Freiheit, einen Beförderer wahren Menschenglücks verehrend. — (Nach Bonaparte's Kaiserkrönung vernichtete Beethoven dies Blatt.)

Wie sind in dem ersten Satz alle die Zweifel, die Faust's Seele bewegen, ausgesprochen, wie steigert sich der Kampf des Innern bis zum Uebermenschlichen — da ertönt der Gesang der Engel, den uns zwar der Meister nicht gibt, aber er drückt im Adagio die Gefühle aus, die Faust nach Anhörung desselben durchströmen. Wir rufen mit ihm:

„O tönet fort, ihr süssen Himmelslieder!“

wir fühlen, wie er sagen kann:

„Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder!“

Doch die Dämonen kehren in sein Herz zurück, und der Schluss der Sonate wirkt in gleich erschütternder Weise, wie Faust's Worte:

„Fluch sei der Hoffnung! Fluch dem Glauben,
„Und Fluch vor allen der Geduld!“

### Beethoven's Symphonien.

Mehr als über die Sonaten, ist über Beethoven's Symphonien gesprochen und geschrieben worden. Sogar einzelne Zeitgenossen erkannten schon das Tiefe und Erhabene darin, vielleicht keiner mehr als Hoffmann, dessen Aufsatz: „Ueber Beethoven's Instrumentalmusik“ wohl mit zu dem Schönsten und Wohlthuendsten gehört, was es in dieser Art gibt. Es ist, als wäre alles Grelle, Dämonische, was sonst in Hoffmann's Darstellungsweise durchblickt, vor der Erhabenheit des besprochenen Gegenstandes verschwunden, und indem er sagt: „der Beethoven'sche Genius bleibt ernst und feierlich. Es ist als meinte der Meister, man könne von tiefen, geheimnissvollen Dingen, selbst wenn der Geist, mit ihnen innig vertraut, sich freudig und fröhlich erhaben fühlt, nie in gemeinen, sondern nur in erhabenen herrlichen Worten reden,“ gibt er zu erkennen, wie tief ihn der Gegenstand, worüber er spricht, berührt hat.

Es sei mir erlaubt, in Folgendem, mit Benutzung dessen, was von Hoffmann, Mosengeil u. A. schon über einzelne Symphonien geschrieben worden, einen Versuch zu machen, die poetische Idee, die jeder einzelnen Symphonie zum Grunde liegt, anzugeben und weiter auszuführen.

Sie zerfallen auch in drei Abtheilungen:

### Erste Abtheilung.

*Symphonien, wo der Meister, nach Art seiner Vorgänger, besonders Haydn's und Mozart's (wie in den Sonaten), im Allgemeinen dem ersten Satz einen feurigen, prächtigen, dem zweiten einen sanften und zarten, dem dritten einen scherzenden, naiv neckenden, dem vierten einen heitern, anmuthigen, fröhlichen Character gegeben hat.*

Die erste in Cdur, die zweite in Ddur, die vierte in Bdur, die siebente in Adur, die achte in Fdur gehören dahin.

In der ersten in C dur nähert sich Beethoven am Meisten den Haydn'schen (die alle dem Haupteindruck nach sich ziemlich gleichen) — doch ist es mehr das Aeussere, Formelle. Die Motive und Ausführung derselben sind schon schwungreicher. Am Auffallendsten tritt dies im Scherzo hervor, das ganz in der eigenthümlichen Manier gehalten ist, wodurch sich die in den folgenden Symphonien mehr und mehr auszeichnen, darum auch lange Zeit die Scherzi, wenn von Beethoven's Symphonien die Rede war, allein mit dem Prädicat „originell" beehrt wurden.

Die zweite in D dur ist in allen einzelnen Theilen in einem grössern Maassstab angelegt und ausgeführt. Von dem ersten Satz kann man mit Recht sagen, dass er einen glänzenden und prächtigen Character hat. Der zweite drückt alle die sanftern und zarteren Empfindungen des Herzens mit einer Tiefe und Innigkeit aus, dass man wohl fühlt, wie hier die Musik die Poesie überflügelt, denn gewiss kein Wort, kein Bild, kein Gedanke würde das Gemüth so ergreifen. Alles, was der Mensch in den glücklichen Tagen der Jugend sehnsuchtsvoll hoffend und liebend träumt, wird hier angeregt und ausgedrückt, nur vorübergehend sind die Andeutungen trüber Vorstellungen, immer bricht der klare Himmel einer rosigen Zukunft wieder durch.

Das Scherzo ist am Kürzesten gehalten, es schwebt flüchtig, wie den letzten Satz vorbereitend, vorüber. Dieser aber wirkt so lebensvoll, so freudig, wie selten einer, vielleicht den letzten in der A dur-Symphonie ausgenommen — von allen Seiten strömen Empfindungen der Freude und Lust ausdrückende Gedanken zusammen, bald in einzelnen Tönen, bald in der Höhe, oder der gesangreichen Mitte, oder von dem ganzen Orchester erfasst, und dahinflutend gewaltig, titanisch, als sollte die Brust vor Uebermaass der Freude zerspringen.

Die vierte in B dur könnte man die Frühlings-Symphonie nennen, denn in ähnlicher Weise, wie die Natur bei ihrem Erwachen, wirken die musikalischen Gedanken dieser Symphonie. — Empfindung und Gefühl werden eigenthümlich frisch und belebend angeregt. Wie electrisirt gleich das erste Thema, das so überraschend hereinstürzt. Die syncopirte Melodie am Schluss des ersten Theils, der Uebergang im zweiten Theil zum Thema (ausgezeichnet durch die Steigerung, vielleicht einzig), so wie das Ende desselben erhöhen die Begeisterung mehr und mehr. Das Adagio vergegenwärtigt uns alle Reize, alle süssen Schauer einer Frühlingsnacht, wo Himmel und Erde mit dem über sie ausgebreiteten Zauber das Herz auf geheimnissvolle Weise bewegen und ergreifen; — unendliche Sehnsucht spricht sich in der Hauptmelodie aus, vorzugsweise am Schluss, wo sie wie aus der Ferne noch einmal herüberklingt.

Aus dem Scherzo weht uns „frischer Waldgeruch" entgegen; Alles lebt und regt sich, bald ruhiger, bald aufstürmend, Hörner ertönen, und die freundlichsten Bilder fliegen vor dem innern Auge vorüber.

Das Finale gibt die Stimmung eines von den gehabten Eindrücken auf das Genügendste erquickten Gemüthes; besonders spricht sich das durch die Melodie des zweiten Thema's aus, welches ganz die Empfindung eines vom innigsten Dankgefühl bewegten Herzens ausdrückt.

Die siebente in A dur führt uns in grossartigen Umrissen die verschiedenen Aeusserungen der Freude einer grossen Gesammtheit vorüber. Man hat dies auf eine bestimmte freudige Handlung des Lebens, auf eine Hochzeit, beziehen wollen, ein allerdings nicht ganz unpassender Vorwurf, wenn man nicht auch hier, statt sich daran zu erinnern, dass die Musik nur den geistigen Eindruck einer solchen Festlichkeit wiedergeben soll, an das Körperliche, Wirkliche dabei gedacht, und rhythmische und melodische Wendungen sich herausgesucht, die mit einer grobsinnlichen Handlung Aehnlichkeit haben. — Es ist aber etwas so Hohes, Ideales darin, dass man sich das Ganze als das Vorüberführen einer Reihe von Darstellungen eines grossen Geisterfestes denken kann.

Die Einleitung versetzt uns in einen Zustand der Ruhe, des Erwartens. — Alles ist in festlicher Stimmung, gespannt auf Das was kommen soll, — da beginnt zuerst eine Flöte, rhythmisch den Grundton der Fröhlichkeit angebend, die dann erhebend und hinreissend sich entfaltet.

Feierlich beginnt das Allegretto — die Geister sind ermattet von der gewaltigen Aufregung — aber nach und nach ertönen immer mehr Stimmen, in innigen, ergreifenden Melodien innere, heilige Freude aussprechend, bis endlich alle einstimmen, allmälig aber wieder in die anfängliche Ruhe versinken.

Dann erheben sie sich wieder (im Scherzo), um aufzujauchzen in hohem Entzücken, das nur manchmal (bei dem Eintritt des Trio's) gemildert erscheint. Hier schwebt eine besänftigende Melodie hervor, die sich aber stets muss bald verdrängen lassen; noch zuletzt fangen die Hörner wiederholt damit an — aber wie Zauberschläge wirken die Schlusstacte, Alles verschwindet, stiebt auseinander.

Und so eröffnet sich der colossale Geisterreigen, wie man den letzten Satz wohl nennen kann — in der Welt zerstreut scheinen die Geister herumzuschweben, und doch alle von einer mächtigen, unsichtbaren Hand zusammengehalten, und ihre Bewegung geregelt, welcher Gedanke sich besonders beim Orgelpunct kurz vor dem Schluss aufdrängt. — Bei der Ausführung des letztern möchte man wünschen, es könnte ein mächtiges Orgel-Pedal noch angewendet werden, um ihn desto imponirender hervorzuheben.

Die achte in F dur hat ähnliche Grundlagen wie die siebente, doch sind die Umrisse nicht so grossartig, wie denn auch die beiden Mittelsätze durch ungewöhnliche Kürze auffallen. Der letzte aber kann sich wieder mit jedem andern messen, sowohl was Anlage als Ausführung betrifft. Er ist so lebendig, so heiter gehalten, dass man unwillkürlich davon fortgerissen wird. Er athmet Haydn's Fröhlichkeit in der grösstmöglichen Steigerung.

(Beschluss folgt.)

## Recension.

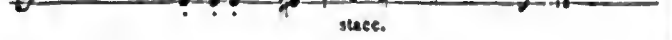
*Carl Evers:* Sonate pour le Pianoforte seul. Wien, Haslinger. 1 Fl. 30 Kr.

Die Sonatenform gehört der vergangenen Zeit an, sie ist es, welche Beethoven zur höchsten Vollkommenheit brachte und — wir möchten fast sagen — beschloss. Seitdem lebt sie nur noch in den Symphonien fort, und da nur noch, weil dieselbe den Zuhörern gegenüber im Gebrauch ist; einzelne Ausnahmen von grossen Geistern schliessen wir freilich hiervon aus, denn sie schreiben aus innerem Drange ihre grossartigen Ideen in grossartige Werke. Für das Orchester wird die Sonatenform jedoch für immer bestehen, denn es gibt keine vollkommenere, keine, die dem fertigen Künstler zur Entwickelung seiner Ideen günstiger wäre. Aber die zahllosen Compositionen für das Pianoforte haben bei der weiten Verbreitung dieses Lieblingsinstrumentes dieselbe gänzlich verdrängt, an ihre Stelle sind eine Unzahl Variationen, Rondo's, Capricen, Etuden u. s. w. getreten, und nur der Musiker von Fach spielt noch dergleichen. Den meisten kunstgeübten Dilettanten ist schon der Name Sonate abschreckend (wir sprechen aus Erfahrung), altväterisch und steif, sie vermuthen in einem derartigen Werke nichts Gutes, nicht Solches, womit sie glänzen, sich beliebt machen können. O! wüssten Diese und Alle, die solche Gedanken hegen, die herrlichen Schöpfungen Beethoven's, Hummel's, Weber's von der rechten Seite aufzufassen, wie ganz anders würden sie urtheilen.

Jede Sache hat ihre Zeit, so auch die Claviersonate, darum kümmert sich aber mancher tüchtige Künstler nicht, er schreibt noch Sonaten, sogar Giquen und Fugen, und er findet auch Leute, die sich noch dafür interessiren, obwohl deren Zahl klein ist.

Freilich ist die Sonate und selbst die Fuge modernisirt worden (sprachen wir eben von der Sonatenform im Allgemeinen, so meinten wir damit die aus drei und vier Sätzen bestehenden Tonwerke, welche unter dem Namen Sonate bekannt sind. Hier wollen wir damit sowohl das eben genannte Ganze, als den Bau der in ihm, ausser dem Scherzo und Rondo, enthaltenen Sätze, wie der erste, zweite, häufig auch des Finales statt des Rondo's, welche wir sonatensatzförmige nennen, bezeichnet haben), und das nicht zum Nachtheil dieser Formen. Wir haben dabei aber nur die Werke eines Mendelssohn, Schumann, Bennett im Sinne, denn dergleichen Künstler, welche wie die genannten theils schon das Höchste in der Kunst geleistet, theils zu der Hoffnung berechtigt haben, diesem Ziele fortwährend zu folgen, können, in welcher Gestalt es auch sei, nur Vorzügliches liefern.

Man verzeihe uns diese Abschweifung, von der wir nun wieder zu dem vorliegenden Werke zurückkehren; sehen wir, was uns hier geboten wird. Diese Sonate besteht aus drei Sätzen: Allegro molto C, Adagio C, Allegro agitato 6/8, und geht aus E moll, der Mittelsatz aus C dur. Der erste Satz beginnt mit diesem Motiv:




im Unisono, woraus, mit einer getragenen Melodie abwechselnd, eine Art Introduction entsteht, nach welcher System 6 der eigentliche Sonatensatz beginnt. Ein bewegtes Motiv liegt dem ersten Thema desselben zum Grunde, eine fortdauernde Triolenfigur unterhält diese Erregung und führt zu dem zweiten Thema in der Parallele G dur, welches im Gegensatz zum ersten nun beruhigend auftritt, worauf wieder eine Triolenfigur, unterbrochen von einer Melodie mit syncopirtem Basse in Beethoven-Manier, oder von eingestreuten Gängen, die Oberhand gewinnt und den ersten Theil in der gewöhnlichen Modulationsart beschliesst. Der zweite Theil bringt zuerst das Introductionsmotiv, welches meist in sinnvoller Weise im Basse durchgeführt wird; nur können wir uns nicht recht mit den Seite 8 darüber gebauten Gängen befreunden. Seite 9 erscheint dasselbe über einem Orgelpuncte auf der Dominante von D dur und führt in diese Tonart, worin unerwartet *ff* das zweite Thema mit figurirtem Basse auftritt. So glänzend diese Anwendung ist, so unpassend tritt sie uns aber hier entgegen; die Dominante des Grundtons, auf welche es hinausgeht, um das erste Thema wieder einzuführen, konnte auf andere Art herbeigeschafft werden. Durch das vorzeitige Hörenlassen des zweiten Thema's, zumal auf diese Weise, wird die Wirkung desselben bei seinem Wiedererscheinen nach dem ersten Thema geschwächt. Es ist Seite 11 nach E dur transponirt in der ursprünglichen Gestalt zu finden, hier war der Ort, ihm wenigstens theilweise, vielleicht von Tact 13 an, den figurirten Bass unterzustellen und mit der Seite 9 angedeuteten Veränderung und Figurirung der Oberstimme fortzufahren. Hierzu hatte der Tonsetzer Gelegenheit, da er sich ohnedem bis zur Transposition der nach dem zweiten Thema noch übrig bleibenden Masse des ersten Theiles, in einem Zwischensatze von 1½ Seiten bewegt, welcher nur die abgenutzte Triolenfigur, die in der oben erwähnten Masse so schon wiederkommt, und Seite 12 — 13 eine gewöhnliche Anwendung des Motivs vom ersten Thema bringt. Hierbei konnte nun vorzüglich die Grundtonart Dur, so wie eine auf sie bezügliche Modulationsordnung benutzt werden, und sich das Stück von Seite 12, System 4, Tact 4. an, wieder in Moll versenken und wie nun folgt den ersten Satz beschliessen.

Der zweite Satz (Adagio) beginnt mit einem Motiv von zwei Tacten, welches als Grundthema durchaus beibehalten wird. Der Gedanke, dieses Thema als Fugato wenigstens durch die erste Hälfte des Satzes beizubehalten, lag dem Componisten nahe, er hat ihn zu Anfang gehabt, warum verliess er diesen Weg? es war dann immer noch Zeit, alles Das, was er in diesem Satze geschrieben hat, nachzubringen, da derselbe keine bestimmte Form hat, sondern sich fantasieartig bewegt. Dadurch hätte er mehr Reiz erhalten und überdies im bessern Verhältniss zum ersten Satze gestanden; jener ist 12 und dieser 2 Seiten lang. Wir messen zwar die Güte eines Satzes nicht nach der Elle, aber eine grössere Ausbreitung war hier möglich und wünschenswerth.— Ungern vermissen wir in einer grösser angelegten Sonate das Scherzo, eine Form, in welcher der Componist seine Geschicklichkeit und sein Talent recht beweisen kann,

und dieses in Bezug auf Harmonie, Melodie, Rhythmus, geistreiche Combinationen u. s. w.

Auch hier fehlt ein solches und es folgt dem kurzen Adagio gleich der Schlussatz (Allegro agitato). Derselbe ist in Rondoform geschrieben, beginnt mit einem schwungvollen Thema im Haupttone (E moll), und modulirt ungenügend nach der Parallele zum zweiten Thema. Dieses selbst und die Tonart der Parallele sind zu lang festgehalten, so wie das nun wieder folgende erste Thema zu unbedeutend hingestellt, überdem das zweite Thema in der Folge kaum wieder zu erkennen und die Modulationsordnung verfehlt.

Schon vom Adagio an ist eine Verflachung der Idee und der Satzweise merkbar und erstreckt sich bis zum Schlusse. Mit Stellen wie Seite 5, System 4, Tact 3 und 4 (ebenso Seite 11 in der Transposition), Seite 15, System 5, Tact 3 — 4, System 6, Tact 2 — 3, Seite 19, System 4 im Basse, können wir uns in orthographischer Hinsicht nicht befreunden. Ueberhaupt finden wir durch's Ganze das Unisono in verschiedener Gestalt auffällig angewendet, was dem Werke das Aussehen einer arrangirten Orchestercomposition gibt, auch lässt die zu häufige Zweistimmigkeit dasselbe mager erscheinen. Wir wollen mit diesen Bemerkungen keineswegs das Werk getadelt, sondern dem Componisten einige Winke für die Folge gegeben haben, mit dem Wunsche, bei seinem lobenswerthen Streben dieselben künftig zu beachten.

*H. Sch — g.*

## Nachrichten.

*Moskau*, im Mai 1843. Deutsches Theater. Der Huld unseres kunstliebenden Monarchen verdanken wir den Besuch des deutschen kaiserlichen Opernpersonals im verflossenen Winter. Se. Exc. der Geheimerath und Ritter, Generaldirector aller kaiserl. Theater, Herr *v. Gideonow* führte die Gesellschaft selbst herüber und leitete mit Liebe und wahrem Eifer vom Monat September 1842 bis zum Weihnachtsfeste werkthätig die Vorstellungen, die an äusserer Pracht nichts zu wünschen übrig liessen. Mit der Oper Robert der Teufel wurde begonnen, und das grosse Theater war von der ersten bis zur letzten Vorstellung stets zahlreich besucht. Die Gesellschaft spielte bis zu den grossen Fasten, Ende Februar 1843, zwei bis drei Mal wöchentlich, und gewann eine Einnahme von 242,000 Rubel B. A. — Eine eigentliche Recension von mehr als 50 Vorstellungen zu liefern, das würde zu weit führen, — nur eine zusammenfassende Relation theile ich mit von dem, was beifällig aufgenommen worden ist. Der meisten Wiederholungen erfreute sich: Die Jüdin von *Halevy*, die wohl an 18 — 20 Vorstellungen erlebt hat. Nächst dieser waren: Carl der Kühne (Wilhelm Tell) von *Rossini*, Fenella (Die Stumme von Portici), Norma, Der Freischütz sogenannte Cassenstücke. Weniger Wiederholungen fanden Statt von den Opern: Don Juan, Otello, Jacob und seine Söhne, Lucrezia Borgia, Anna Bolena, Fra Diavolo, Der Barbier von Sevilla, Fidelio, Das Nachtlager in Granada, Die Vestalin. — Das hiesige, an sich schon stark besetzte und gute Orchester war noch mit 15 — 20 bedeutenden Mitgliedern des St. Petersburger kaiserl. Orchesters vermehrt worden. An der Spitze desselben stand der Kapellmeister *F. Keller*, der die Direction mit Energie und Präcision führte und dessen Leitung der herrliche Künstlerverein mit sichtbarer Liebe folgte. Herr Kapellmeister *Keller* ist in der Behandlung des Orchesters ausgezeichnet, feurig und besonnen; auch in dem ästhetischen und theoretischen Theile seiner Kunst ist er tüchtig, wovon uns zwei Messen von seiner Composition überzeugten, welche in den beiden hiesigen katholischen Kirchen, unter Mitwirkung des kaiserl. Oper- und Orchesterpersonals, mit Beifall ausgeführt wurden, worin Klarheit, Einfachheit, kräftiger Ausdruck, reiche Melodie und kunstvolle Harmonie als Vorzüge allgemein ansprachen und den poetischen und declamatorischen Tonsetzer erkennen liessen. Man darf ohne Anstand Herrn *Keller* zu den vorzüglichsten Operdirigenten zählen. Dabei ist er ein gebildeter und liebenswürdiger Mensch, der das Leben wie seine Kunst von einem höhern Standpunct betrachtet, als es gewöhnlich geschieht. — Von den Sängerinnen des Opernpersonals zeichnete sich Dem. *Neureuther* (hoher Sopran) aus und gefiel allgemein. Sie besitzt einen bedeutenden Umfang der Stimme, Stärke und Geläufigkeit, und, was zu bewundern ist, eine immer gleiche Reinheit und Sicherheit der Intonation, immer gleiche Ausdauer und Kraft von der ersten Note bis zur letzten, in den längsten und stärksten Partieen, so z. B. Norma, in welcher Partie sie sich am glänzendsten zeigte und ausserordentlich gefiel. Was Geschmack und Seele betrifft, so bleibt wohl hier noch etwas zu wünschen übrig. Als Darstellerin verletzt sie nie die weibliche Grazie. — Mad. *Leonow*, geb. *Eiserich*, gleichfalls eine angenehme Erscheinung ohne besondere Repräsentationsgabe, deren Stimme etwas gelitten hat, und die im Gebiet des Sanftreizenden, als liebliche Sängerin, z. B. als Jüdin, gefiel. Sie ist gegenwärtig bei der kaiserl. russ. Oper als erste jugendliche Sängerin angestellt. Mad. *Matthys* (Mezzosopran) besitzt zwar Fertigkeit, aber ihre Stimme ist von beschränktem Umfang, und ihrem Vortrag fehlt es an Seele, sie darf sich nicht bis zu Partieen wie Romeo, Lucrezia Borgia, Elvira (D. Juan) u. s. w. versteigen, für welche ihr die Natur auch die Gestalt versagt hat. — Dem. *Hanf*, zweiter Sopran, etwas scharfe aber leicht bewegliche Stimme, von nicht unbedeutendem Umfang, für leichte Partieen. — An einer guten Altstimme fehlte es; weder Dem. *Weihrauch*, noch Mad. *Hornike* wurden in der Art Partieen beifällig aufgenommen. — Herr *Holland*, Regisseur. Seine Stimme (Tenor) hat gelitten, und sie eignet sich jetzt nur noch für einige ihrem Umfang angemessene Baritonpartieen, mit denen vorzugsweise ein leichtes und gewandtes Spiel verbunden ist, wie z. B. Figaro (Barbier von Sevilla), Fröhlich (Vaudeville), Fra Diavolo u. s. w., in welchen Rollen Herr *Holland* sich mit einem unverwüstlichen Humor bewegte und das Publicum zu rauschendem Beifall mit sich fortriss. — Herr *Beck*, erster Tenor, kräftige, ausdauernde, jugendliche Bruststimme, von seltenem Umfang, reine Intonation, Leidenschaftlichkeit im Vortrag wie im Spiel. Der Stimme wie dem Spiel fehlt jedoch

die gehörige künstlerische Ausbildung, sein Tenor eignet sich mehr für heroische, weniger für die sentimentalen Partieen. Als Melchthal (Tell), Jude (die Jüdin), trat er stets unter rauschendem Beifall auf. — Herr *Bayer*, im Besitz einer angenehmen Gestalt, musikalischer Bildung und einer für zweite Tenorpartieen brauchbaren Stimme, würde noch mehr leisten mit diesen Mitteln, wenn ihn künstlerische Leidenschaft beseelte. — Herr *Hornike*, zweite und dritte Tenorpartien, bewegt sich mit Leichtigkeit und sucht durch Spiel zu ersetzen, was ihm an Stimme abgeht. — Herr *Wiedemann*, kleine Tenorpartien, gewandter Schauspieler. — Herr *Versing*, erster Bass, eine angenehme Erscheinung in ernsten Partieen. Er besitzt ein köstliches Geschenk der Natur, eine sonore, umfangreiche, schöne Stimme, einfachen, kunstlosen Vortrag, wohlthuend und von bedeutender Wirkung in Rollen, wie z. B. Jacob (Jacob und seine Söhne), seiner Glanzpartie! Durch alle seine schönen Mittel ist er in dieser Rolle unübertrefflich; ferner: Cardinal (Die Jüdin), Tell, Oberpriester (Norma und Vestalin) u. s. w. — Herr *Kieter*, ein junger Mann, gleichfalls im Besitz einer tüchtigen Bassstimme, die einer geschmackvollen Ausbildung zu pflegen werth ist, und der in zweiten Partieen immer gern gehört wurde. — Herr *Knüpfer* und Herr *Becker*, Bässe, brauchbare Sänger in zweiten und dritten Partieen. Der Buffo fehlte und der Barbier von Sevilla litt gewaltig an diesem bedeutenden Mangel. Das sämmtliche Chorpersonal machten durch ihre guten Stimmen sowohl, als besonders durch die lebendige Theilnahme an der Handlung einen höchst erfreulichen Eindruck auf das Publicum. — Die äussere Ausstattung war, wie gesagt, prachtvoll, unter den Decorationen befanden sich Arbeiten von dem berühmten *Gropius*, aber auch von hiesigen ausgezeichneten Malern wie Herr *Schönian*; das brillante Ballet wurde durch einige Petersburger Solisten unterstützt. — Man kann ohne Uebertreibung und ohne Prädilection sagen, die deutsche Oper wurde nicht nur von dem deutschen, auch von dem russischen Publicum mit wahrem Enthusiasmus fast bei jeder Vorstellung empfangen und zuletzt in derselben Aufregung entlassen und mit dem Wunsche begleitet, sie bald wiederzusehen. Es wurden Sänger und Sängerinnen in den Hauptrollen stets mit stürmischem Beifall empfangen und hervorgerufen; in den Schlussvorstellungen wurde der Kapellmeister Herr *Keller* mehrmal und zuletzt das sämmtliche Chorpersonal stürmisch gerufen. —

Saison der Concerte in den grossen Fasten. Im grossen Saale der adligen Gesellschaft überraschte der Kapellmeister des russisch kaiserl. Theaters Herr *J. Johannis* die Musikfreunde zuerst mit *Rossini's* Stabat mater. Trotz allen Vorwurfs der Rigoristen, dass das Werk nicht im reinen Kirchenstyl gehalten sei, wird doch jedes Gemüth bezaubert durch den Liebreiz der schönen Melodieen, durch die Klarheit und Kraft, Mannichfaltigkeit der Gedanken und Harmonieen, dass Viele um mich herum mit Entzücken ausriefen: „es ist ein Schatz der poetischen Ergiessung des grossen Meisters!“ Warum auch soll der Mensch seinen Gott nicht auch in lieblichen Melodieen anbeten? Warum der Südländer nicht anders als der Nordländer? — Ein Engländer will Walzer aus seinen schönen Melodieen verfertigt haben? desto besser! lassen sich nicht die colossalen Shakespeartragödieen in leichte Operntexte umwandeln? Das Publicum war entzückt, und verliess den Saal mit der angenehmen Hoffnung, bald die zweite Aufführung des Werks zu hören. Es fehlten dem Concertgeber die Orchesterstimmen, und so machten zwei Fortepiano's und abwechselnd die Physharmonica die Begleitung. Die Singstimmen traten deutlich hervor und machten einen sehr angenehmen Eindruck. Das grandiose Portament des Herrn *Versing* (Bass), der sanfte Tenor des Herrn *Bantischew*, die Damen *Leonow* (Sopran), *Michailowa* (Alt) befriedigten durch den schmucklosen, edlen Vortrag das Auditorium. Die Chöre waren gut eingeübt und beeifert für die beste Wirkung des Kunstwerks. Man las das Wohlgefallen in Aller Augen, und „ach, wie schön!“ lispelten viele weibliche Stimmen. Am Schlusse lohnte ein Beifallssturm dem Meister, der das Werk erschaffen, und dem, der es zu unserem Genusse zur Ausführung gebracht. Die Einleitung zu diesem Concerte machte *C. M. v. Weber's* Ouverture zur Euryanthe, den Schluss desselben *Beethoven's* Symphonie: Die Schlacht bei Vittoria. Beide Werke wurden von dem wackern Künstlerverein des kaiserl. Theaterorchestersters, unter der Leitung des musikbegeisterten *J. Johannis*, mit Präcision und Energie ausgeführt. — Wiederholt wurde bald darauf die herrliche Tondichtung: Stabat mater für eine wohlthätige Anstalt verwaister Kinder bei vollem Hause durch die hiesigen Musikfreunde, und zwar mit Begleitung des vollständigen Orchesters. Unter den Solostimmen zeichnete sich die Gräfin *Tolstoi* durch seelenvollen Vortrag, Fräul. *Soimonow* durch ihre schöne, kunstgeübte Sopranstimme und das Fräul. *Ewremow* durch ihren weichen, lieblichen Mezzosopran vortheilhaft aus. Daneben standen Bass und Tenor in keinem Verhältniss zu den Herren *Versing* und *Bantischew*. Das Quartett, ohne Orchesterbegleitung, in der zweiten Abtheilung, war in Gefahr, Fiasco zu machen. Die Chöre gingen vortrefflich. Als Lenker des Ganzen fehlte Herr *J. Johannis*. — Der Professor des königl. Conservatoriums in Brüssel und erster Clarinettist Herr *Joseph Blaes* hat in zwei ziemlich besuchten Concerten, durch seinen schönen Ton, seinen geschmackvollen Vortrag einiger Fantasiestücke und der Tyrolienne (Favorit der Mad. *Malibran*) und durch sein bezauberndes Echo das Publicum entzückt. Nicht minder erfreute sich die ausgezeichnete Sängerin Dem. *Elise Meerti* von Brüssel durch ihre wohlthuende Stimme und ihren kunstgebildeten Vortrag des allgemeinen Beifalls, und zu bedauern war, dass auch sie sich keiner reichen Einnahme zu erfreuen hatte. — Dagegen gab Herr *Rubini* drei Concerte im grossen Saale der adligen Gesellschaft und eins im grossen Theater bei vollem Hause und bei erhöhten Preisen. Wenn ich nun gegen die Ritter des modernen Geschmacks stossen sollte, so muss ich mich auf ihren Unwillen gefasst machen, aber ich kann nicht anders als gerad heraussagen, der mechanisch künstliche Gesang des Herrn *Rubini* hat mir nicht gefallen. Er besitzt keinen vollständigen und reinen Umfang der Tenorbruststimme mehr, und wo ihm

dieser abgeht, da falsetirt er mit einer allerdings seltenen Virtuosität. Es ist aber ein Unterschied zwischen dem Virtuosen und dem Künstler. Der Erstere strebt nach Fertigkeit, Gewandtheit in der Behandlung der Kunstmittel und des physischen Vermögens, der Letztere nach dem reinen seelenvollen Ausdruck, und in diesem liegt der Zauber der Musik. Unsere Classiker haben stets die Natur der Menschenstimme in ihren Tondichtungen berücksichtigt und sie nie überschritten, so *Mozart* in seiner schönen Tenorarie im Don Juan: „Il mio tesoro intanto." — Auch diese Arie trug Herr *Rubini* in einem Concerte vor, aber keineswegs war die Production geeignet, seine Stimme und Methode in ein vortheilhaftes Licht zu stellen. *Donizetti* und *Pacini* sagen ihm weit besser zu. Herr *Rubini* ist beutebeladen nach St. Petersburg zurückgekehrt, um dort, wie es heisst, mit Hilfe der deutschen und russischen Opernsänger italienische Vorstellungen zu geben. —

(Beschluss folgt.)

---

## *Carnevals- und Fastenopern in Italien u. s. w.*

(Fortsetzung.)

### Insel Sardinien.

*Cagliari.* Mit Herrn Nicolai's Templario begann die Stagione in dieser Hauptstadt zur Befriedigung der Zuhörer. Die hübsche Prima Donna Librandi (eine Deutsche) war in der Rolle der Rebecca vorzüglich; es fehlt ihr blos eine sehr gute Aussprache. Ihr würdiger College, Tenor Mugnai, der hoffen lässt, theilte mit ihr den Beifall. Die Bassisten Righini, Fiorio nebst der Gamarra thaten ihr Mögliches. In der nachher gegebenen Regina di Golconda von Donizetti sang abermals die hier schon bekannte Tassini nebst dem ebenfalls bekannten Buffo Rivarola. Einen weit glänzendern Empfang fand darauf, wie natürlich, Rossini's Barbiere di Siviglia, worin Herr Fiorio den D. Basilio, Rivarola den D. Bartolo, Mugnai den Figaro, und die Tassini die Rossina machte. Noch mehr als der sogenannte immer blühende Barbiere gefiel Auber's Muta di Portici.

*Sassari.* Donizetti's Lucrezia Borgia fand anfänglich theilweise Beifall, namentlich das Duett zwischen der Prima Donna Sonderegger und Tenor Ferrari, die Cavatine des Bassisten Avignone, die Stretta des Terzetts; in den folgenden Vorstellungen, die sich auf ein Dutzend belaufen mögen, nahm auch dieser Beifall ab. Den nachher gegebenen Prigione di Edimburgo ging es nicht viel besser, weil der Buffo Grandi unwohl war. In Donizetti's Roberto d'Eveux gab es keinen Buffo mehr, derowegen auch die Theatergeschäfte besser gingen. Im Ganzen gefiel der Bassist am Meisten.

### Lombardisch-Venetianisches Königreich.

*Mailand* (Teatro alla Scala). Drei Opern-Fiasco's, ein Opern-Fanatismo, die zwei ersten jetzt lebenden Tänzerinnen: die Taglioni und Cerrito, waren die Carneval- und Fastenbegebenheiten im grossen Theater. Die wackere Frezzolini und etwa Tenor Guasco ausgenommen, war die De Giulj, wie bereits im vorigen Berichte erwähnt, auch in dieser Stagione nicht das geglaubte Mirakel; sie machte einiges Aufsehen in der einzigen Oper Nabucodonosor von Verdi, in der sie auch künftigen Frühling in Wien singen wird. Den französischen Bassisten Derivis kennen die Leser bereits als gar nichts Superlatives, dasselbe gilt vom Bassisten De Bassini, von der Altistin Alboni und dem Tenor Severi mit einer distonirenden starken Stimme. Nimmt man nun an, wie es auch wirklich ist, dass besagter Opernfanatismus durch eine unerklärliche sehr starke Partei der Personen beseelt entstanden, für den Musikkenner blos historisch existirt, so hatte Letzterer im Grunde für seine 100 Zwanziger (33⅓ Augsb. Gulden) als Stagione-Abonnementstaxe keinen andern eigentlichen Genuss als benannte beide Tänzerinnen, oder besser zu sagen: die einzige classische Taglioni. — Die Stagione begann mit *Ricci's (Federico)* neuer Oper *Vallombra*, einem armseligen Product, das einen verdienten Fiasco gemacht hat und mit genauer Noth drei oder vier Mal gegeben wurde. Donizetti's Lucrezia Borgia, der Frezzolini Steckenpferd, half einstweilen heraus. Rossini's Assedio di Corinto, worin die De Giulj, die Altistin Alboni, Tenor Severi und Bassist Derivis sangen, machte einen zweiten Fiasco; Einer gab der Musik, ein Anderer den Sängern, ein Dritter beiden zugleich Schuld. Bald nach diesen Bedrängnissen ging Herrn *Verdi's* neue Oper: *I Lombardi alla prima Crociata* mit einem beispiellosen Fanatismo in die Scene, während die wahren Kenner, Italiener und Nichtitaliener, in der ganzen Musik, eben so wie im Nabucodonosor, dem sie doch bei Weitem nachsteht, nichts Besonderes, aber wenig Gesang und viel Lärm gefunden. Das Buch, worin Vatermord und andere Gräuel der heutigen Oper vorkommen, hat 13, sage dreizehn, Gebete aufzuweisen. Diese Blätter (1840, No. 6) haben die erste Oper des Herrn Verdi gehörig gewürdigt, mehr ist von ihm jetzt nicht zu sagen, als dass seine neue Oper in melodischer Hinsicht bedeutend verloren hat; ein in ihr vorkommendes auf der Scene gesungenes Ave Maria ist wahrhaftig erbärmlich. Dass die Lombardi, gegen welche Niemand, ohne den Bon ton des Mailänder Carnevals 1843 zu verletzen, was zu sagen wagte, die meisten Vorstellungen der Stagione gehabt, kann man sich denken. Die letzte Oper, neu für Mailand, war die von Herrn Marliani 1837 zu Paris für die Grisi, Rubini und Lablache componirte Ildegonda, in welcher hier die Rolle des Rubini für die Altstimme eingerichtet wurde. Herr Marliani hat während seines langen Aufenthaltes zu Paris ganz andere Musik gehört als in Italien, und so manches Treffliche der deutschen Schule eingesogen, das in seiner Ildegonda den Eingeweihten erquickt. Das etwas matte, auch nicht gut vorgetragene Ganze musste um so mehr unterliegen, als es nach Herrn Verdi's Lombardi auf die Bühne kam, mit welcher Oper es also, um die Frezzolini, welcher Herr Verdi gar viel verdanken muss, ruhen zu lassen, aus Noth abgewechselt.

(Teatro Re.) Die bereits im vorigen Berichte angezeigte Gesellschaft, in welcher die Gazzaniga und der

Buffo Cambiagio die Hauptzierden waren, wiederholten Il Sogno di Primavera, Colomella, I due Sergenti. Eine ältere hier unbekannte zu Neapel von Ricci componirte Opera buffa: Il diavolo condannato a prender moglie, machte einen respectablen Fiasco. Rossini's bereits total ausgestorbener weltberühmter Tancredi ging einige Mal bei aller warmen Winterwitterung kalt über die Breter. Ganz zuletzt fand eine neue Oper von Herrn *Mazzucato*, *Luigi V.*, *Re di Francia*, starken Beifall. Referent konnte sie zufälligerweise nicht hören.

Im hiesigen Conservatorium wurde am 2. Januar vom Mailänder sehr reichen, jungen Duca *Giulio Litta* eine neue Oper, *Bianca di Santa Flora*, theils von Zöglingen benannten Instituts, theils von ausübenden Künstlern ebenfalls mit starkem Beifall gegeben. Es heisst allgemein, man werde Ostern *Händel's* Messias daselbst aufführen.

Im grossen Theater gab die *Albertazzi* einmal vor leeren Bänken eine musikalische Academie. Der weltberühmte hier geborene Mandolinspieler *Pietro Vimercati*, der Paganini auf seinem Instrumente, der wenigstens zweimal bereits Europa durchreist, liess sich zwei Mal in den Zwischenacten im Theater Re auf seinem Instrumente hören, und erregte allgemeine Bewunderung. Heute gibt er eine musikalische Academie im Redoutensaale. Er versicherte mich, nie mehr nach Italien zurückzukehren und wahrscheinlich für immer in England zu verbleiben.

*Como.* Rossini's Barbiere di Siviglia eröffnete den Carneval sehr fröhlich. Die Montucchielli gab die Rosina recht brav, und wählte zur Arie am Clavier eine aus Pacini's Niobe, mit welcher auch Rubini, die Pasta und Duprez glänzten. Tati mit angenehmer Stimme machte den Almaviva, Herr Dal Vivo den Figaro ziemlich gewandt, und Herr Franchi den D. Bartolo. Auch Donizetti's Regina di Golconda, mit ungeheurem Abstand vom Barbiere, machte Glück. Eine Letizia Borgognoni betrat die Bühne zum ersten Mal in Coppola's Nina pazza per amore und fand Aufmunterung. Die Cenerentola beschloss die Stagione eben so fröhlich als sie angefangen.

*Pavia.* Pacini's Saffo, für deren Rolle der Brambilla (Erminia) Kräfte wohl nicht hinreichten, fand keine gute Aufnahme. Weit besser ging Ricci's Scaramuccia, worin die Brambilla die Sandrina, die Benetti den Contino, Leoni den Tomaso, Malvezzi den Lelio, Giorza den Scaramuccia und Botturi den Domenico machte.

*Cremona.* Eine neue Oper von Maestro *Valier*, *Lucrezia degli Obizzi* betitelt, verunglückte; in der zweiten Vorstellung musste zur Hälfte des zweiten Actes der Vorhang herabgelassen, darauf das Theater geschlossen werden. Am 17. Januar wurde es mit den Puritani eröffnet, worin Tenor Bianchi, der anfänglich nicht gefiel, eben so wie die Vernhet stark, und die Bassisten Mignani und Panzini ziemlich applaudirt wurden. Den 1. Februar gab man Donizetti's Gemma di Vergy mit gutem Erfolge, deren zweiter Act zuletzt mit dem zweiten Act des Nuovo Figaro von Ricci gegeben wurde.

*Bergamo.* Pacini's Saffo mit der D'Alberti, der Tantalora, dem Tenor Paterni und Professor Giordani machte kein besonderes Glück. Mercadante's Vestale, worin die brave Matthey, die Tantalora, Paterni und Guscetti sangen, ging es der Musik wegen nicht viel besser. Darauf versuchte man wieder die Saffo, da sie aber noch weniger Billette machte, so dachte man an das Ex duobus malis minus eligendum und gab wieder die Vestale. Am 9. Februar hatte die D'Alberti ihr Beneficiat mit Ricci's Gazza ladra, worin sie das Rondo aus Donizetti's Betly einlegte und stark beklatscht wurde. Den 18. hatte Paterni sein Beneficiat mit Donizetti's Gemma di Vergy, worin die Matthey in der Titelrolle sich vielen Beifall erwarb.

*Brescia.* Meyerbeer's mit grosser Ungeduld erwarteter und seiner Wichtigkeit wegen bis zum 1. Januar verspäteter Roberto il Diavolo fand die glänzendste Aufnahme und übertraf alle Erwartung; man betrachtete ihn als eine Riesenoper, die er allerdings im Vergleich mit den Pigmäen der heutigen italienischen Oper ist. Die beiden Damen Gambardella und Rusmini machten sich Ehre, desgleichen Herr Del Pesce als Bertram; selbst der Anfängertenor fand Beifall. Dass für die Tänze gut gesorgt wurde, macht schon der Umstand begreiflich, dass Balletmeister Morosini Impresario der Stagione war; er wurde hervorgerufen. Kurz, Meyerbeer's Musik wurde zuletzt als sublim erklärt. Zum Benefic der Rusmini wurde am 31. Januar die Oper La Fanciulla di Castelgandolfo vom hier geborenen Dichter und — auch — Maestro Temistocle Solera, mit einem vaterländischen Furore. Die Leser kennen bereits Herrn Solera und dessen Fanciulla. — Donizetti's Gemma di Vergy beschloss die Stagione.

*Mantua.* Die Bortolotti, die Santolini, Tenor Deval und Professor Corelli bildeten ein gutes Ensemble, und Pacini's Saffo, worin die Chöre freilich distonirten, fand theilweise ziemlich starken Applaus. Herr Deval, mit all seiner schwachen Stimme, glänzte hierauf in Mercadante's Giuramento, der auch mehr als die Saffo und der nachher gegebene Donizetti'sche Marino Faliero (Cosselli's einstiges Steckenpferd) gefallen hat.

*Verona* (Teatro Filarmonico). In Mercadante's Giuramento machte sich die Goldberg abermals grose Ehre, und wurde oft hervorgerufen. Der gute Tenor Milesi, dem etwas mehr Leben im Gesange zu wünschen ist, war nach ihr der Begünstigteste. Mindern Applaus erhielten die Beltrami-Barozzi und der unpässliche Bassist de la Vigne, den bald Herr Meini ablöste. Herrn Nini's Marescialla d'Ancre hat bei allem guten Willen der Goldberg und des Milesi einen Fiasco davon getragen. Donizetti's Anna Bolena, worin die Goldberg die Titelrolle trefflich, die Tirelli, die Barozzi, Milesi und Meini die übrigen Rollen mehr oder weniger gut gaben, war natürlicherweise darauf sehr vollkommen. Die Benefizvorstellung der Goldberg war ein glänzendes Fest, es regneten unter andern vielen mitunter sehr lange Lobgedichte auf sie. Herrn *Graffigna's* neue Oper *Eleonora di S. Bonifazio*, wiewohl eine moderne Povertà, wurde am 11. März stark beklatscht, wozu die Goldberg und Milesi das Meiste beitrugen.

*Vicenza.* Donizetti's Gemma di Vergy mit der Goggi, dem Tenor Caggiati und Bassisten Torre, und Mercadante's Vestale, worin auch die Poppi wirkte, erfreuten sich beide einer sehr guten Aufnahme. Die Prima

Donna war die Begünstigteste. Francesca da Rimini, vom hier geborenen Maestro Canneti neu componirt, erregte einen vaterländischen Fanatismus. Aus begreifliche Ursachen loben öffentliche Blätter die Musik ganz ausserordentlich; sie gesellt sich aber blos zu ihren übrigen Schwestern mittlerer Grösse.

(Beschluss folgt.)

## Feuilleton.

In Hannover wird man ein neues Schauspielhaus bauen, das in vier Jahren fertig sein soll.

Der junge Mecklenburgische Componist *von Flotow* ist jetzt in Paris, um eine von ihm componirte Oper: „Camoens" auf dem Opéra comique zur Darstellung zu bringen.

In Brüssel hat ein Herr *Breunig*, der sich mit grossem Eifer dem Studium des neu erfundenen Instrumentes „Harmonica-Piano" widmet, ein Concert auf demselben mit allgemeinem Beifalle gegeben. Die Erfindung wurde in Wien gemacht und besteht in der Verbindung der Harmonica mit dem Pianoforte, und zwar so, dass man facultativ bald das eine bald das andere Instrument in Bewegung setzen oder auch beide zu einer höchst lieblichen Harmonie vereinigen kann. Herr *Breunig*, früher Clavierspieler, hat auch mehrere wirksame Compositionen für das Harmonica-Piano geschrieben.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien

## und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom* 13. *bis* 19. *Juni d. J.*

*Bach, N. G.*, Amusement de Salon p. le Pfte. Op. 12. Bonn, Simrock. 2 Fr. 25 Cent.
*Beethoven, L. v.*, Sonata p. il Pfte ed un Violino oblig. Op. 47. Nouv. Edit. Ebend. 6 Fr.
*Beyer, F.*, 30 Leçons Récréations agréables et brill. p. le Pfte. Op. 62. Liv. 1. 2. Ebend. à 3 Fr.
*Chaulieu, C.*, Le Progresseur p. le Pfte. 36 Etudes. Ebd. 3 Fr. 50 Ct.
*Czerny, C.*, 12 Rond. suisses p. le Pfte. Op. 695. No. 1—12. Ebend. à 1 Fr. 50 Cent.
*Döhler, Th.*, Turneo-Transscription. Meladie de l'Opéra: Il Turneo paraphrasée. Op. 45. No. 4. Berlin, Schlesinger. 22½ Sgr.
*Duvernoy, J. B.*, Ecole du Mécanisme. 15 Etudes p. le Pfte comp. express. pour précéder celles de la Velocité de Czerny. Op. 120, Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1 Thlr. 10 Ngr.
*Enckhausen, H.*, Festmarsch f. d. Pfte. Op. 62. Hannover, Bachmann. 17½ Ngr.
*Gerold, F.*, Grosser Festmarsch f. Pfte. Ebend. 7½ Ngr.
— Sammlung v. Märschen f. d. Pfte. No. 7. 12. Ebend. à 5 Ngr.
— Favorit-Tyrolienne f. d. Pfte. Ebend. 2½ Ngr.
*Goetschy, J.*, Mignardises, 12 pet. Morceaux fac. et doigtées p. Pfte. Op. 25. No. 1. 2. Bonn, Simrock. à 2 Fr. 50 Cnt.
*Händel*, Chorstimmen zum Orat.: Samson. Ebend. 4 Fr.
*Hiller, F.*, 6 Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 26. Ebend. 3 Fr.
*Kühmstedt, F.*, 8 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 8. Heft 1. 2. Cassel, Appel. à ⅔ Thlr.
*Kullak, Th.*, 1re gr. Fant. sur: La fille du régiment p. le Pfte. Op. 13. Berlin, Schlesinger. 25 Sgr.
*Kunze, G.*, Tänze a. d. Oper: Der Wildschütz f. d. Pfte. Op. 44. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 15 Ngr.
*Lemoine, H.*, Pet. Récréat. music. p. le Pfte. Choix de 48 Morceaux. No. 1. 2. 3. Bonn, Simrock. à 2 Fr. 50 Cnt.
*Louis, N.*, Duo conc. p. Pfte et Vlon. Op. 124. Bonn, Simrock 5 Fr.
— Variat. brill. s. le Code noir à 4 mains. Op. 126. Ebd. 3 Fr. 50 Cnt.
*Marschner, H.*, Festspiel z. Vermählungsfeier d. Kronpr. v. Hannover f. Gesang u. Pfte. Op. 122. Hannover, Bachmann. 1 Thlr. 25 Ngr.
— Daraus einzeln No. 2. Arie f. Tenor m. Chor. No. 3. Festmarsch. No. 5. Lied f. Bariton. Ebend. à 7½ Ngr.
*Mendelssohn-Bartholdy, F.*, 6 Lieder ohne Worte m. Gesang v. Christern. Bonn, Simrock. 4 Fr.
*Mozart, W. A.*, Figaros Hochzeit. Kl.-Ausz. Berlin, Weidlé. Sub.-Pr. 1 Thr.
— Potp. a. d. Entführung f. d. Pfte. Leipz., Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.
— Potpourri a. Idomeneo f. d. Pfte. Ebend. 20 Ngr.
*Neubauer, F.*, 3 Gesänge f. Ges. u. Pfte. Hannover, Bachmann. 10 Ngr.
*Quidant, Im.*, Fragment musical p. le Pfte. Bonn, Simrock. 1 Fr.
*Ravina, H.*, And. Allegro et Prestissimo. 3 Capr. p. le Pfte. Op. 6. Ebend. 3 Fr. 50 Cnt.
— Valse brill. à 4 mains. Op. 7. Ebend. 3 Fr.
*Rosellen, H.*, Fant. brill. s. Semiramis p. le Pfte. Ebd. 3 Fr. 50 Cnt.
*Rossini*, Potpourri a. d. Barbier v. Sevilla f. Pfte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.
— Potpourri a. Otello f. Pfte. Ebend. 20 Ngr.
*Schwencke, C.*, Fant. s. la Chatte métamorphosée en femme à 4 mains. Op. 52. Bonn, Simrock. 2 Fr. 50 Cnt.
*Vogler, F.*, Die Parade kommt! Geschwindmarsch, No. 2, f. Pfte. Op. 22. Landsberg, Vogler u. Klein. 2½ Sgr.
*Voss, C.*, Exaucement. Rhapsodie de Conc. p. le Pfte. Op. 33. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 12½ Ngr.
— Morceau de Conc. Var. s. un thème fav. p. le Pfte. Op. 47. Ebd. 20 Ngr.
*Weber, C. M. v.*, Ouv. z. Abu Hassan f. Orch. Bonn, Simrock. 9 Fr.
*Wenzel, E.*, 3 Märsche f. d. Pfte 12½ Ngr., einzeln à 5 Ngr. Hannover, Bachmann.

# Ankündigungen.



Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten Juni. № 26. 1843.



## *Characteristik der Beethoven'schen Sonaten und Symphonien.*

(Beschluss.)

### Zweite Abtheilung.

*Symphonien, wo Beethoven selbst durch Ueberschriften die zum Grunde liegende poetische Idee angedeutet hat.*

1) *Die Eroica.*

Der erste Satz führt das Leben eines Helden in allen Abstufungen an dem geistigen Auge vorüber — seine Triumphe, seine geistigen Kämpfe; auch die zarteren Regungen des Herzens, und dann, wie sein Ruhm, sein Name auf Aller Lippen schwebt, wie er von Allen gepriesen wird. Dieses Feiern, Bewundern ist am Schönsten im Schluss ausgedrückt, wo die Thema's im gewaltigsten Zusammenklang erscheinen, wie er nur je gedacht worden.

Der Trauermarsch weckt auf erschütternde Weise alle Gedanken, die bei dem Tode eines grossen Mannes den denkenden und fühlenden Menschen bewegen. Wir sind durchdrungen von der Vorstellung der Nichtigkeit alles Irdischen, wir hören die Donner der Ewigkeit über die Gräber rollen, wir fühlen, wie der Held fest dem Tod entgegen sah, was besonders in der Durchführung nach dem Dur, durch die frei und kühn eintretenden Dissonanzen, glücklich angedeutet ist. Dann steigert die Klage sich mehr und mehr, bis sie sich gleichsam in der höchsten Leidenschaft überschreit, — da tritt auf einmal tröstend und beruhigend die Melodie in As dur ein, die Klagen werden ruhiger, nur hier und da vernimmt man noch ein leises Schluchzen. Und so endigt dann Alles — Alles verhallt, wie jeder Laut der Erde endlich verhallen muss — nur das geschmückte Grab bleibt nun verlassen in der Einsamkeit zurück.

Das Scherzo führt uns heitere Scenen aus dem Leben des Helden vor — Freude und Lust umgeben ihn, er zieht hinaus in den grünen Wald, Hörner erschallen, erst zur Jagdlust auffordernd, dann mit ihrem Zauberklang Sehnsucht und Liebe erweckend. — Vielleicht würde Beethoven mit dem Trauermarsch geschlossen haben, wenn er schon damals gewagt, die herkömmliche Folge zu verlassen, wie er es in der neunten gethan. So ist der Uebergang vom Trauermarsch zum Scherzo etwas zu frappant.

Das Finale kann man als einen Hymnus zum Preise des Helden betrachten — einzelne Stimmen treten auf, geben die Weise an, in die endlich Alle einfallen. Sehr schön spricht sich in dem Andante vor dem Schluss die Liebe und Zuneigung, das Durchdrungensein von der hohen Gesinnung des Helden, der Alle mit dem Höchsten, was die Menschheit erreichen kann, mit Freiheit und den Segnungen des Friedens beglücken will, sich selbst und seinen Ehrgeiz ganz in den Hintergrund stellt, aus. Wenn es begründet ist, dass Beethoven damals Napoleon als Ideal eines solchen Helden bewunderte, so kann man aus dieser Stelle sehen, mit welcher Wärme der Empfindung sein für alles Hohe so begeistertes und empfängliches Gemüth Napoleon verehrt hat. — In der Wiederholung der Motive aus den ersten Sätzen liegt etwas Grosses — ein Durchkreuzen der Empfindungen wird dadurch erreicht, wie es der Dichter, da er die Gedanken muss auf einander folgen lassen, nie hervorbringen kann.

2) *Die Pastoral-Symphonie.*

Ihretwegen ist Beethoven von den Aesthetikern seiner Zeit vielfach angefeindet worden, vielleicht aber durch Nichts genügender gerechtfertigt, als durch Folgendes, was eine geistreiche französische Dame in einem Briefe an Meyerbeer darüber sagt: „Bis es einst Licht wird, bleibe ich überzeugt, dass die schönste aller Künste sämmtliche feine Abstufungen des Gefühls und sämmtliche Phasen der Leidenschaft darzustellen im Stande ist. Mit Ausnahme metaphysischer Erörterungen, und nach diesen trage ich für mein Theil kein Verlangen, kann die Musik Alles ausdrücken. Die Schilderungen der Natur-Scenen finden in ihr ideale Farben und Linien, die zwar weder genau noch ausgeführt, aber eben deshalb um so allgemeiner und poetischer sind. Ist Beethoven's Pastoral-Symphonie nicht viel herrlicher und umfassender, als die schönsten gemalten Landschaften, und öffnet sie nicht der Phantasie die bezauberndsten Aussichten, ein ganzes Engadin- oder Meissner-Thal, ein ganzes irdisches Paradies, in welchem die Seele sich emporschwingt, die unbegrenzten Horizonte, die sich unaufhörlich vor ihr aufthun, weit hinter sich zurücklässt und vorüberfliegt an Gemälden, wo das Ungewitter heranzieht, ausbricht und sich beruhigt, wo die Sonne den Regen von den Blättern trinkt, wo die Lerche ihre

feuchten Flügel schüttelt, wo das beengte Herz sich ausdehnt, die gepresste Brust sich erweitert, wo Geist und Körper sich neu beleben, und, mit der Natur sich verschmelzend, in eine wonnige Ruhe zurücksinken."

Ich füge noch von Mosengeil eine poetische Darstellung der vorherrschenden Empfindungen in der Pastoral-Symphonie im Auszug bei, voraussetzend, dass sie vielen Lesern nicht uninteressant sein wird, vielleicht auch weniger allgemein bekannt geworden ist.

Der Dichter selbst kündigt den ersten Act an: „Das Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande." Das einfache Lied der Schalmeien, der kunstlose, weitschallende Freudenruf des Alpenhorns zieht zu uns her über die stille, sommerlich blühende Flur — das Echo trägt jene Klänge bald stark, bald leise nachhallend, durch die ganze Dichtung hin, und hält den Hörer auf dem heiligen Boden, wohin ihn der Dichter gehoben hat, bis zum Ende fest. Er wird mit ihm heimisch auf diesen blumenreichen Matten, er sieht die blühenden fröhlichen Gestalten, die sie beleben, nahe und fern, jetzt einzeln, jetzt in trauter Vereinigung vorüberwandeln, und ist glücklich mit ihnen.

In der Scene am Bach ruht der Dichter, den begeisterten Blick bald in das tiefe, reine Blau des Himmels versenkt, bald an den Blumen weidend, die sich dem leichten Lüftchen neigen, bald auf den Büschen, womit sich der sanft murmelnde Bach kühlt. In den ununterbrochenen Wogen und Wellen, worin Saiten- und Blasinstrumente mit einander wechseln, ist ein entzückender Reichthum von Tönen vernehmbar. Hier und da tönt eine liebliche Melodie durch, doch vorherrschend sind die süssen Kehlen der Vögel. Sie zwitschern und girren durch die Büsche flatternd und spielend; am Boden lockt die Wachtel, aus der Höhe tönt das Trillern der aufsteigenden Lerche zurück, der Nachtigall schmelzender Flötenlaut und des Kukuks zweitöniger Ruf.

Das Scherzo stellt das Naive der Freudigkeit unverkünstelter kräftiger Naturen herrlich dar. Aber mitten in der Freude tritt ein bisher unbemerkt gebliebenes Gewitter über den Bergen hervor. Wir hören die zuckenden Blitze zischen, den stürzenden Regen rauschen, den Sturmwind durch Klüfte und Wälder heulen und pfeifen, die kräftigen Donnerschläge, die immer häufiger fallen — doch schnell zieht das Wetter vorüber, die leisen Paukenwirbel deuten an, wie es in der Ferne verhallt.

Bald hören wir wieder die befreundeten Töne des Alpenhornes. Sie eröffnen den letzten Satz: „Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm" überschrieben. Sie schallen durch den ganzen dankenden Gesang bis an's herzerhebende Ende des Stückes.

Die Kunst der Behandlung und Vertheilung der Partieen kann sich nirgends glänzender kund thun als hier! Die Tiefe des Gefühls und Zartheit des Ausdrucks, womit der Künstler diese Freude bezeichnet, die sich von jener, welche in den frühern Scenen herrscht, durch die Beimischung des frommen Dankes unterscheidet, — die immer steigende Begeisterung, die dem heitern Spiel ein edles, ja erhabenes Ende zu geben weiss, rührt und entzückt das Herz.

3) *Die neunte mit Schillers Ode an die Freude.*

Unter allen Empfindungen des menschlichen Herzens bot die Freude, verschieden nach den Quellen, denen sie entsprang, dem Meister den reichsten Stoff zu seinen Compositionen. Ihr wollte er besonders huldigen — sie begeisterte ihn zu dem Riesenwerke, zu der neunten Symphonie. In neuer Stufenfolge ordnete er die verschiedenen Sätze: die Freude erscheint erst in ihrer irdischen, ja dämonischen Beimischung im ersten Allegro, in rein menschlicher Weise im Scherzo, vergeistigt im Adagio, das ganz in einer Art und Weise gehalten ist, die den Stimmungen entspricht, in welchen der Mensch, vergessend alles Sinnliche, sich ganz dem Höhern hingibt, und entzückt die reinste Wonne eines verklärten Daseins trinkt.

Die passende Einleitung zum Hymnus zu finden, hat Beethoven viel Nachdenken verursacht, bis die jetzt vor uns liegende von ihm angenommen worden.

Unheimlich, als sollten die Geister der Finsterniss heraufbeschworen werden, beginnt das Finale. Die Bässe in den Recitativen scheinen zu fragen, wo die wahre für das Menschenherz sich eignende Freude zu suchen sei, in welcher Weise ihr Lob am Genügendsten könne gesungen werden. Darauf schweben wie Geistergestalten die Thema's der ersten Sätze an uns vorüber, aber der Meister findet in ihnen nicht, was er ausdrücken will. Endlich erscheint die Melodie, die ihm genügt — erst ergreifen sie die Bässe, dann mehr und mehr Instrumente, bis das ganze Orchester einfällt. — Vorübergehend kehren Zweifel und unheimliche Gedanken zurück, — bald werden sie verdrängt durch die eintretende Menschenstimme, welche singt: „O Freunde, nicht diese Töne, sondern andere und freudenvollere." Kein irdischer Misslaut soll das unbedingte Feiern der Himmelstochter mehr stören. Und nun wogt die Seele in einem Meer von allen Arten der Freude — die des Menschen am Menschen, die des Gatten, des Freundes (wie der Dichter es angedeutet) wird ausgesprochen; am Tiefsten und Bedeutendsten die hohe, heilige, im Gedanken an den Unendlichen, Ewigen, entstehende, vorzüglich bei den Worten:

> Ahnest du den Schöpfer, Welt?
> Such' ihn überm Sternenzelt!
> Ueber Sternen muss er wohnen.

Heilige Schauer machen die Menschenbrust erbeben, und wir glauben die Nähe des HERRN zu fühlen, gleich dem Propheten, als Sturm, Erdbeben, Feuer, zuletzt ein stilles sanftes Sausen an ihm vorübergingen, indem er den Berg Gottes betrat. — Dann kehren aber wie verklärt die ersten sanften Empfindungen mit immer mehr Innigkeit und Erhebung zurück, bis das Ganze in der ausserordentlichsten Steigerung in dem höchsten Jubel schliesst.

## Dritte Abtheilung.

### *Die C moll - Symphonie.*

Gewiss die eigenthümlichste, vollendetste von allen! Sie schildert das Streben eines gewaltigen Geistes, wie er kämpft mit den Dämonen, mit dem dunklen Geschick,

aber doch, getröstet und gestärkt von Oben, sich Bahn bricht, und durch alle Hindernisse hindurch zum freudigsten Hochgefühl, zum Siege gelangt — das Auge sieht den Himmel offen; gleich einem blendenden Lichtstrahl von Jenseits tritt das Finale ein, begeisternd, entzückend, beseligend. Es sind keine frappanten Modulationen, keine gesuchten Zusammenstellungen, aber eine Grösse in der Einfachheit, die das ganze Wesen des Menschen erschüttert — man möchte Alles mit fortreissen, hineinziehen in die höchste Begeisterung, die Schwingen regen, um hinaufzuschweben in das Reich der Herrlichkeit. — Beethoven hat selbst von der Hauptfigur des ersten Satzes gesagt: „So pocht das Schicksal an die Pforte!" und dadurch Aufschluss über die Idee, die ihn bei der Ausführung geleitet, gegeben. Dunkel und ahnungsvoll erscheint das Verhängniss, dringt dann herein, den Sterblichen zum Kampf fortreissend; nur hier und da gelingt es ihm, sich darüber zu erheben, er ahnt, dass ihm Hilfe kommen werde (vorzüglich im Andante con moto ausgesprochen) — aber auf's Neue beängstigt es ihn, erdrückt ihn fast, bis er ermattet hinsinkt — da schwinden die Geister der Tiefe, ein neues Leben beginnt, es wird — Licht!

Ich wüsste nicht, womit ich besser schliessen könnte, als mit Hoffmann's Worten: „Das Gemüth jedes sinnigen Zuhörers wird gewiss von einem Gefühl unnennbarer, ahnungsvoller Sehnsucht tief und innig ergriffen, und bis zum Schlussaccord, ja noch in den Momenten nach demselben, wird er nicht heraustreten können aus dem wunderbaren Geisterreich, wo Schmerz und Lust, in Tönen gestaltet, ihn umfingen."

---

Möge dies Wenige begabte Geister anregen, dieses Feld weiter zu bebauen, damit die herrlichen Schöpfungen des verklärten Meisters immer mehr Herzen verständlich und zugänglich werden, damit die Gemüther, die dem Ewigen und Ueberirdischen sich zuneigen, die ein höheres Leben ahnen, an den Meisterwerken ihr Gefühl stärken und befestigen können. Vielleicht wird uns auch einst ein Mann erweckt, der das, was in Tönen zu uns gesprochen, in geweihten Worten andeuten kann.

---

## Recensionen.

### *Für Pianoforte allein.*

*E. M. Feigerl:* 12 Etudes. Wien, Haslinger. 2 Fl.

Etuden gibt es in der neueren Zeit sehr viele, Henselt und Chopin haben Concertsätzen diesen Namen gegeben, die natürlicherweise nicht zur Uebung geschrieben sind. Bertini hat im Fache der Etude einen Vorrath geliefert, der vom Anfang bis zur vollkommenen Ausbildung zureicht.

Die Etuden von Feigerl, welche wir hier vor uns haben, sind keine Virtuosenstückchen, ja nicht einmal Sätze von besonderer Schwierigkeit, aber sie haben einen höheren Werth, als viele ihres Gleichen, die meist nur den Zweck haben, die Fingerfertigkeit zu erhöhen, während hier Finger- und Geschmacksbildung verbunden erscheinen, und sind in dieser Hinsicht, so wie in der Schwierigkeit der Ausführung, den Cramer'schen an die Seite zu setzen. Jede dieser Etuden ist Musik, ja bei mancher scheinen dem Componisten die Lieder ohne Worte des berühmten Mannes vorgeschwebt zu haben, dem diese Sammlung gewidmet ist. Besonders haben uns die Sätze No. 3, 4, 6, 8, 10, 11 gefallen; in dem ganzen Werke offenbart sich der rechte Künstler, und wir sehen mit Vergnügen anderen Arbeiten dieses Mannes entgegen.

---

*W. St. Bennett:* Rondo piacevole. Op. 25. Leipzig, Kistner. 15 Ngr.

Schon seit längerer Zeit folgen wir den Arbeiten des Componisten vorliegenden Rondo's mit Interesse. Sie trugen stets das Gepräge einer ächten Künstlerschaft, man sah aus ihnen, dass es dem Künstler Ernst mit seiner Kunst sei, dass er ihren hohen Werth begriffen habe. Auch das angezeigte Rondo verleugnet dieses Gepräge nicht, ein schöner, klarer Bau, abgerundete, süsse, innige Melodie, edle Harmonie, das sind die Vorzüge Bennett'scher und auch dieser Composition.

Wir haben daher nur nöthig, seine Verehrer auf das Erscheinen dieses neuen Werkes aufmerksam zu machen, und versprechen ihnen zum Voraus einen wahren Genuss.

Seite 6, System 6, ist der Bass- für den Violinschlüssel zu setzen, im Uebrigen ist die Ausgabe der Art, wie wir sie von dieser thätigen Verlagshandlung gewohnt sind. *H. Sch—g.*

---

## Nachrichten.

*Berlin,* den 2. Juni 1843. Auch der meistens kalte und dann nasse Mai brachte uns noch viele Musikgenüsse verschiedener Art. Am werthvollsten waren und sind noch fortwährend die Gastrollen der, als trefflich allgemein anerkannten Sängerin Frau *van Hasselt-Barth* aus Wien, welche als Norma zuerst, dann als Giulietta in den Capuletti und Montecchi mit steigendem Beifall auftrat, als Valentine in den Hugenotten (3 Mal), Mathilde in Wilhelm Tell, und vorzüglich als Donna Anna in Don Juan (2 Mal) die ehrendste Anerkennung und Auszeichnung fand, welche eben so sehr dem künstlerisch vollendeten Gesange, als dem dramatischen Darstellungstalent der Künstlerin galt, das selbst der Leistung der berühmten *Schröder-Devrient* in der Rolle der Valentine nichts nachgab und im Gesange den Vorzug der leichten, reinen Höhe und Gesangfertigkeit in allen möglichen Nüancen hatte. Die Intonation, Tonbildung, Coloratur, die Trillerketten, chromatischen Tonläufe u. s. w. werden auf das Vollendeteste ausgeführt, jedoch nie im Uebermaasse angewandt, sondern stets im Geiste der Composition, und mit Berücksichtigung des dramatischen Ausdrucks. Frau *v. Hasselt-Barth* zeigte ausserdem noch ihre Meisterschaft im getragenen und Bravourge-

sange, indem sie die erste, glänzend dramatische Scene aus *Donizetti's* Belisario, demnächst die selten gehörte Arie der Constanze aus *Mozart's* Entführung aus dem Serail, Act 1, das treffliche Adagio in G moll, mit dem schönsten Portament und elegischem Ausdruck, darauf auch die grosse Bravourarie: „Martern aller Arten" und die nicht minder hochliegende, anstrengende erste Arie der Königin der Nacht aus der Zauberflöte mit der grössten Sicherheit und Kunstfertigkeit vortrug. Zunächst wird Frau *v. Hasselt-Barth* die Prinzessin in Robert der Teufel und Herr *Haitzinger* den Robert als Gastrolle geben. Die lange vom Repertoir entfernte Oper wird von dem berühmten Componisten *Meyerbeer* selbst geleitet und eingeübt.

Dem. *Tuczeck* hat uns leider auf längere Zeit verlassen, nachdem sie zuletzt als Amine in der Nachtwandlerin aufgetreten war, welche Rolle sie, wie die Marie in der Tochter des Regiments, wiederholt in Prag mit lebhaftem Beifall ausgeführt hat. Der Tenorist Herr *Pfister* aus Wien hat den Elvino, Sever, Don Ottavio und in vorerwähnter dramatisch musikalischen Abendunterhaltung die Arien des Belmonte: „So soll ich dich denn sehen" und des Tamino: „Dies Bildniss" u. s. w. mit wohlklingender Bruststimme, jedoch theilweise noch mangelhafter Kunstbildung, im Ganzen mit Beifall gesungen. — Ein neues Ballet: Gisela oder die Willy's, mit interessanter Musik von *Adam*, hat den Freunden des Tanzes Vergnügen gewährt. Dem. *Marx* hat in der Oper Norma die Adalgisa, in den Hugenotten die Margarethe und in Don Juan die Elvira mit grossem Fleiss einstudirt und recht gelungen durchgeführt, obgleich die sehr fiorirte Partie der Margarethe der in der Höhe etwas scharfen Stimme der Sängerin manche Schwierigkeiten darbot. Auch im Spiel befriedigte dieselbe alle billigen Ansprüche.

Auch an Concerten, musikalischen Soiréen und Matinéen fehlte es nicht. Am grossartigsten, wenn gleich nicht in allen Theilen ausgezeichnet, war die Aufführung von *Haydn's* Jahreszeiten am Busstage im königl. Opernhause. Dem. *Marx*, die Herren *Mantius* und *Zschiesche* sangen die Soli genügend und zum Theil vorzüglich, auch der Chor that sein Möglichstes, war indess gegen die starke Orchesterbesetzung zu schwach, und dem Ensemble mangelte zuweilen geistiges Leben. Die zu wohlthätigem Zweck veranstaltete Aufführung war übrigens nur sparsam besucht, da man doch auch neue Werke kennen zu lernen wünscht, und die Jahreszeiten vergangenen Winter bereits von der Singacademie sehr gut ausgeführt waren. Eine bereits ziemlich passirte italienische Sängerin, Signora *Montani* aus Venedig, liess sich mit einer Arie von *Donizetti* und in zwei Duetten von *Rossini* und *Bellini*, mit Herrn *Pfister* und Mad. *Vincent-Ost* gesungen, mit Beifall hören, der mehr ihrer Gesangmethode als Stimme galt. Mad. *Vincent* (früher als Dem. *Ost* bei der königl. Hofbühne zu Stuttgart) ist im Besitz einer nicht starken, doch recht angenehmen Sopranstimme, und zeigte ihre bedeutende Höhe auch im meistens gelungenen Vortrage der zweiten Arie der Königin der Nacht: „Der Hölle Rache" u. s. w. — Die Singacademie führte *Händel's* kräftiges Oratorium Samson, unter Mitwirkung der Damen *Hähnel*, *v. Hasselt-Barth*, wie der Herren *Mantius* und *Zschiesche*, sehr gelungen zu wohlthätigem Zweck auf. Ein französischer Tenorist, *Mr. Wartel*, zeichnete sich durch den Vortrag deutscher Liedercompositionen von *Beethoven* und *Fr. Schubert* z. B. der Adelaide und des Erlkönigs aus, welche indess durch die französische Uebersetzung und den pathetischen Vortrag ihren Character und an Gemüthlichkeit verloren. Mad. *Wartel* zeigte sich als fertige und einsichtsvolle Pianistin im Vortrage der Sonathe Pathétique von *Beethoven*. Auch führte dieselbe das Andante mit Variationen der A moll-Sonate von *Beethoven* für Pianoforte und Violine, vom Herrn KM. *Leopold Ganz* vorzüglich begleitet, zuletzt noch eine Fantasie eigener Composition auf Motive aus den Hugenotten mit Geschmack und lebhaftem Beifall aus. — Der junge Pianist *Michel Angelo Russo* hatte auch noch ein Abschiedsconcert veranstaltet, in welchem sich die Guitarrevirtuosin *Ninna Morra* und eine junge, angehende Sängerin Dem. *Steinau* hören liessen. Ueber den talentvollen Pianisten habe ich mich schon öfter belobend geäussert, und kann dies Urtheil auch diesmal nur bestätigen. Seine Composition: „Rimembranze di Bellini" wird bei A. M. Schlesinger im Stich erscheinen. *Russo* wollte von hier nach Dresden abreisen, wo ihm eine günstige Aufnahme gewiss bevorsteht. Noch ein Guitarrevirtuos Herr *Stanislaus Szizepanowski* hat ganz allein eine Matinée durch seine Solovorträge ausgefüllt und Beifall erhalten, so unvollkommen auch das Instrument ist.

Interessant war auch die Vereinigung der Berliner *Zelter*'schen mit der Potsdamer Liedertafel zu einem Diner mit Gesang im Saale des englischen Hauses. Im Juni wird eine gleiche Reunion in Potsdam stattfinden.

Die italienische Operngesellschaft hat mit Don Giovanni und Belisario ihre Vorstellungen beschlossen, welche erst im October d. J. mit ganz neuen Mitgliedern beginnen sollen. Die Theaterfreunde sind unzufrieden, dass der Eigenthümer und Director des Königsstädtischen Theaters nicht den allgemeinen Wunsch berücksichtigt hat, Signora *Assandri*, welche hier sehr beliebt und königl. Kammersängerin ist, auf's Neue zu gewinnen, da derselbe selbst und allein die Entreprise der italienischen Oper übernimmt. Es fanden deshalb in den beiden letzten Vorstellungen sehr tumultuarische Demonstrationen von Seiten des aufgeregten, parteinehmenden Publicums Statt, welche die Grenze des Anstandes weit überschritten. Die Vorstellung des Belisario wurde besonders im zweiten und dritten Act durch tobenden Beifall und Hervorruf der Damen *Assandri* und *Zoja*, wie der Sänger *Gardoni* und *Zucconi*, endlich des Kapellmeisters *Quatrini* und des Impresario *Bocca*, häufig unterbrochen. Blumen, Kränze und Gedichte wurden im Ueberfluss auf die Bühne geworfen, „Hier bleiben," der Name des Eigenthümers wiederholt gerufen u. s. w. Demungeachtet wird Alles beim Alten bleiben, und am 1. Juni das Königsstädtische Theater gänzlich geschlossen. — Nach den beendeten Gastrollen der Frau *v. Hasselt-Barth* soll *Spohr's* Oper Faust noch unter Leitung des Herrn GMD. *Meyerbeer* in Scene kommen. — Am 7. d. M. führt

Herr MD. *Julius Schneider Mendelssohn's* Paulus zu wohlthätigem Zweck in der Garnisonkirche auf. So beginnt also auch der wärmere Juni mit interessanten Kunstgenüssen.

---

*Celle.* Bei der feierlichen Einweihung des neuen Gymnasialgebäudes am 6. Mai d. J. wurden von dem Sängerchore des Gymnasiums und dem hiesigen Lehrergesangvereine unter der Direction des Gesanglehrers und Organisten *H. W. Stolze* folgende Gesangstücke zur allgemeinen Zufriedenheit und Erbauung producirt: Zu Anfange, Choral: „Bis hieher hat uns Gott gebracht," vierstimmig ohne Begleitung, dann der 100. Psalm: „Jauchzet dem Herrn alle Welt," für den vierstimmigen Männerchor und drei Solostimmen mit Orchesterbegleitung, eigens dazu von *Stolze* componirt. Zwischen den Reden folgten: „Veni creator spiritus," nach der uralten, aus dem fünften Jahrhundert stammenden Melodie, für den vierstimmigen Männerchor ohne Begleitung gesetzt von *Stolze.* Dann der Chor: „Hoch thut euch auf ihr Thore der Welt" von *B. Klein* mit Orchesterbegleitung von *Stolze.* Das Halleluja aus dem Messias von *Händel* und der Choral: Nun danket alle Gott machten den Beschluss. Das Orchester, welches beim Eingang in den Festsaal: „God save the King" spielte, bestand aus drei Trompeten, Pauken, drei Posaunen und Basshorn und begleitete die trefflich gewählten Gesangstücke auf das Effectvollste.

Am dritten Pfingsttage fand das zweite Gesangfest der Lehrergesangvereine von Celle und Beedenbostel im Hannoverschen in Beedenbostel unter der Leitung des MD. *H. W. Stolze* Statt. Die in zwei Abtheilungen recht wacker vorgetragenen 20 vierstimmigen Chorgesänge, welche mit allgemeinem Beifall aufgenommen wurden, zeugten von den besten Fortschritten dieser noch jungen Vereine. Von Chorälen kamen vor: „Wer nur den lieben Gott lässt walten," componirt von *Georg Joseph* 1690. „Jesu meines Lebens Leben" u. s. w. mit dem Texte: Menschen weis' und gut erziehen u. s. w., componirt von *Joh. Schop* 1640, und „Nun lasst uns Gott, dem Herren," componirt von Dr. *Nic. Selnecker* † 1592, von *Stolze* arrangirt. Von grösseren Gesangstücken die Motetten: „Schmecket und sehet, wie freundlich der Herr ist" u. s. w., componirt von *Rinck*, „Gott ist getreu" von *Hering*, „Hoch thut euch auf" von *B. Klein*, und der 100. Psalm „Jauchzet dem Herrn, alle Welt," componirt von *Stolze.* Von kleinen Liedern und Gesängen: Compositionen von *L. v. Beethoven, Call, Enkhausen, Kreutzer, Maurer, Nägeli, Reichardt, Schnabel, Silcher, Stolze* und *Stunz.* Bei dem gemeinschaftlichen Festmahle, wobei auch Gäste Theil nahmen, wurden mehrere hierzu passende Gesänge vorgetragen, und sinnreiche Toaste verbreiteten allgemein Heiterkeit und Frohsinn.

---

*Arnstadt.* Obwohl in diesen Blättern hin und wieder einzelne Aufsätze, musikalische Aufführungen in unserer Stadt betreffend, erschienen, so fehlte doch bis jetzt noch immer Etwas, das von dem Standpuncte, auf welchem die Musik sich hierselbst befindet, überhaupt einen vollständigen Ueberblick gewährte; man gestatte Referenten daher, kürzlich darüber mitzutheilen.

Was die geistliche Musik betrifft, so ist dieselbe leider, wie an vielen andern Orten, der weltlichen untergeordnet. Besondere Anstalten zur Förderung derselben giebt es ausser dem Gymnasium von Staatswegen keine, und nur dem ausserordentlichen Eifer unseres würdigen Herrn Cantor *Stade*, der zugleich Gesanglehrer am genannten Gymnasium ist, haben wir seit längerer Zeit das Bestehen eines Gesangvereins (gemischter Chor), einer Liedertafel (Männer-Chor), und nur ihm die Gelegenheit zu verdanken, grössere geistliche Werke, als: die Schöpfung, die Jahreszeiten, das verlorne Paradies, die sieben Worte des Erlösers, den Tod Jesu u. s. w. zu hören. Wenn gleich Herr Cantor *Stade* nun auch rastlos bemüht ist, diese Anstalten immer mehr zu heben und den Sinn für religiöse Musik fort und fort zu wecken, so wird er dennoch in Folge der vielen Hindernisse, — dahin gehören die spärlich zugemessenen Singstunden am Gymnasium *), die seit einigen Jahren im Gesangverein überhand genommene Opernwuth, Mangel an Theilnahme bei Aufführungen geistlicher Musik — nie das gewünschte Ziel erreichen; und so werden wir von der eigentlich die Herzen bildenden und erhebenden geistlichen Musik immer weniger und zuletzt keine mehr hören. Ja wer irgend noch für Höheres begeistert ist, dem muss es wehe thun, die Kirchenmusik, diesen gewiss unentbehrlichen Theil des christlichen Gottesdienstes, auch hier immer mehr verdrängt zu sehen, und von dem Gesangvereine, dessen Tendenz ist, nur Stücke ernsten Inhalts vorzutragen, gegen die Statuten mangelhaft besetzte Opern, und zwar, wenn nicht eben Herr Stadtmusikus *Harras* aus besonderer Güte die Begleitung derselben durch sein Corps übernimmt, bei Clavierbegleitung zu hören.

Ueber den Gesang und das Orgelspiel in den Kirchen lässt sich nicht viel Erhebliches mittheilen, da Herr Cantor *Stade* an der Hauptkirche ohne einen Organisten von Beruf und Bildung bei der daselbst sich befindenden schlechten Orgel nie nach Wunsch wirken kann, und Herr Organist *Stade* an der Marktkirche bei ermangelnder Unterstützung eines tüchtigen Cantors stets zu wenig Einfluss auf seine Gemeinde haben wird. Ueberhaupt muss das Orgelspiel in den Kirchen immer mehr sinken, so lange die Behörden nicht der Ueberzeugung werden, dass zu einem guten Organisten, einem guten Cantor eben so viel gehört, als zu einem tüchtigen Juristen und

---

*) Dem Einwande begegnend, dass ja den Schülern des Gymnasiums dadurch Gelegenheit zur Fortbildung im Gesange gegeben würde, dass sie dem hier jede Woche zweimal ausgehenden Chore, in welchem vierstimmige Motetten und Chöre geistlicher Musik in den Strassen umher gesungen werden, beitreten könnten, wird erwidert, dass nur dann dieser Chor eine Bildungsanstalt für Gesang genannt werden könnte, wenn statt der alten papageimässig angelernten Motetten von Zeit zu Zeit neuere oder auch ältere gediegene und noch unbekannte geistliche Musikstücke von Noten abgesungen würden. Was ferner die Currende betrifft, so kann diese, da sie blos religiöse Lieder nach dem Gedächtniss singt, noch weniger als der Chor eine Bildungsanstalt für Gesang genannt werden.

Theologen, und dass mithin, es sei einer Cantor oder Organist, derselbe nur dann seinen Beruf gehörig erfüllen kann, wenn man ihn nach Verdienst kräftigst unterstützt.

Besser steht es jedoch, wie schon oben angedeutet wurde, um die weltliche Musik bei uns.

Durch den seit einigen Jahren als Stadtmusikus hier angestellten ausgezeichneten Violinspieler Herrn *Harras*, einen Schüler *Spohr's*, welcher fortwährend nicht nur ein bedeutend starkes Musikcorps unterhält, sondern dasselbe durch seine eifrige und umsichtige Direction auch auf einen Standpunct versetzt hat, dass es mehr einer kleinen Capelle gleicht, ist uns Gelegenheit gegeben, die grössten Meisterwerke für Instrumentalmusik in möglichster Vollendung zu hören, was auch der ehrenvolle öftere Ruf seines Corps in's Ausland, so wie die ihm jetzt zu Theil gewordene hohe Gnade, dasselbe auf die Zeit der Anwesenheit unseres allverehrten Landesherrn, des Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen, dessen Capelle einverleibt zu sehen, bestätigt.

Noch erlaubt sich Referent schliesslich über das hier anwesende fürstliche Hoftheater einige Worte.

Wie überall wurden früher auch hier mehr französische und italienische als deutsche Opern gegeben, doch scheint die Einrichtung dieses Jahr eine andere zu sein; denn schon die fünfte Vorstellung brachte uns gestern, am 8. Mai, die neue deutsche Oper „Golo und Genovefa" von *L. Huth*. Wenn es überhaupt ein schönes Zeichen der Zeit genannt werden muss, dass trotz der vielen Hindernisse, die der deutschen Oper entgegentreten, es noch immer Männer gibt, die denselben muthig die Stirn bieten und aus Liebe zur Aufrechthaltung ächt deutscher Kunst nicht Zeit noch Mühe scheuen, derselben ihre Kräfte zu widmen, so können auch wir uns hier freuen, dass uns nicht allein das Glück zu Theil wurde, durch Anstellung Herrn *Louis Huth's* als Hofconcertmeister bei der hier anwesenden fürstl. Schwarzburg-Sondershausischen Hofcapelle, diese Oper unter des Componisten eigener tüchtigen Leitung zu hören, sondern auch die Aussicht eröffnet worden ist, mehr deutsche Opern aufgeführt zu sehen. Hinsichtlich obiger Oper versucht Referent davon so viel und so gut als möglich wiederzugeben, was ein treues Gedächtniss auf einmaliges Anhören behielt. Der vollständige Titel derselben ist, wie ihn der Zettel gab: Golo und Genovefa, romantische Oper in drei Acten nach *Tieck's* „Genovefa" für die Bühne bearbeitet von *C. A. Görner*, Musik vom fürstl. Hofconcertmeister *L. Huth*. Als handelnde Personen erscheinen: Siegfried, Pfalzgraf im Trierlande; Genovefa, seine Gemahlin; Golo, Siegfried's Stallmeister; Ritter Cuno, Vetter des Pfalzgrafen; Drago, ein Edelknecht; Benno, Golo's Diener; Gertrud, Genovefa's Dienerin; Dietrich, ein alter Schäfer; Else, seine Tochter; Heinrich, ein Schäfer, ihr Bräutigam; ein Hochzeitbitter, welche Personen, unterstützt von Rittern, Knappen, Jägern, Schäfern und Schäferinnen, Dienern und Dienerinnen theils in einfachen, Doppelchören, Duetten, Terzetten, Quartetten u. s. w. zusammen, theils recitirend oder in Romanzen u. s. w. einzeln wirksam auftreten. Treu bleibend dem Character der Geschichte Genovefa's, welcher mehr ernst als freudig auf uns wirkt, und erst dann zu wahrhaft himmlischer Freude begeistert, als man sieht, wie endlich die Tugend über Alles siegt, hat Herr *Huth* seine Aufgabe meisterlich gelöst, was sich auch durch einen ungetheilten Beifall bestätigte, und obwohl ihm einige Unkundige an dieser Oper aussetzten, als ermangele sie theilweise der Originalität, so bedenke man wohl, dass es keine leichte Aufgabe war, in den Geist vergangener Jahrhunderte einzudringen, und vergesse nicht, dass jener Vorwurf eben nur Einzelnheiten betreffen möchte, die Oper, als ein Ganzes betrachtet, sich aber durch herrliche Chöre, ergreifende Romanzen, gutangelegte Quartette, characterisirende Duo's, eine richtige Declamation in den Recitativen und vor Allem durch effectvolle nicht überladene Instrumentation auszeichnet, und gewiss noch nachhaltiger auf die Zuhörer gewirkt haben würde, wenn der Componist statt der düstern, die Gemüther umstimmenden Scene (E moll), in welcher Golo mit Tod und Leben kämpfend ermattet niedersinkt, jenen zur Freude und zum Entzücken bewegenden Moment, wo sich die früher so glücklichen Gatten, Siegfried und Genovefa, wiederfinden, zum Schluss gewählt hätte. Und so haben wir nur noch den Wunsch, dass diese Oper nicht wie viele andere deutschen Ursprungs dem Staube unterliege, sondern bald eine grössere Aufnahme finden möge.

---

*Moskau*. (Beschluss.) Zum Besten des schwererkrankten, beliebten und geachteten Componisten und Clavierspielers Herrn *G. Gebel* hatte ein edler Gönner des Künstlers, ein Mann aus der Elite des Adels, ein Concert arrangirt, darin die kunstliebenden edeln Fräulein *Tolstoi*, *Soimonow*, Frau *v. Rubinin*, die Herren *Ermow*, *Rubini* und *Negri* sangen. Eine Symphonie von *Beethoven*, köstlich ausgeführt, leitete das Concert ein. Es folgten, nächst den Gesangpiecen aus Lucia di Lammermoor, ein Instrumentalsextett von *G. Gebel*, ausgeführt durch die Virtuosen *Frackmann* (Fortepiano), *Kudelsky*, *Kremer*, *Grülow*, *Marcou*, *Rebristow*; eine Ouverture von dem Kapellmeister *J. Johannis* mit rauschendem Beifall; der Componist wurde gerufen. Zum Schluss ein Doppelquintett von *G. Gebel*, ausgeführt von den Herren *J. Johannis*, *Schepin*, *Amadow*, *Ortner*, *Kudelsky*, *Grülow*, *Marcou*, *Schmidt*, *Socolow*, *Rosino*. Wie brav beide Werke *Gebel's* auch immer ausgeführt wurden, so verlor sich in dem grossen Saale und in dem gemischten zahlreichen Publicum alle Nüancirung, und — Melodie und Harmonie ging in dem Geräusch der grossentheils unaufmerksamen Hörer unter. Es soll eine Einnahme von 6 — 7000 Rubel B. A. für die arme Familie gewonnen worden sein. Dank den Gönnern und Kunstfreunden! — Wenige Tage nach diesem Benefiz erfuhren die Theilnehmer mit Betrübniss, dass *Gebel* an den schweren viermonatlichen Leiden in seinem 58. Jahre für immer entschlafen sei. — *G. Gebel* ist aus Breslau gebürtig, hat hier seit 35 Jahren gelebt und rastlos für den bessern Musikgeschmack gewirkt. Als Clavierspieler und Theoretiker gab er in den besten Häusern Unterricht zu 10 Rubel die Stunde und war als Meister

seiner Kunst hochgeachtet. Er lebte, wie jeder wahre Künstler, mehr für den Himmel als für die Erde. Das Gold war nicht sein Gott. Wenn ihn ein poetischer Gedanke überraschte, da vergass er oft wochenlang zu unterrichten; er setzte sich an seinen Schreibtisch, um seine Gedanken zu Papier zu bringen, unbekümmert, ob ihm die Arbeit den versäumten Unterrichtslohn ersetzen werde. Der strenge Moralist wird hier freilich ausrufen: er hätte lieber für Frau und acht Kinder arbeiten, als seiner nutzlosen Laune leben sollen. Aber es muss ja auch Menschen geben, die das Einmaleins nicht kennen und nie lernen. *Mozart* und *Schiller* verstanden es auch nicht. Wenn es solche Käuze nicht gegeben und noch ferner gäbe, so wäre es ja auf dem lauten, kalten Börsenmarkte des Lebens nicht auszuhalten. *Gebel* also componirte Ouverturen, Quartette, Quintette, Sextette und noch im vorigen Jahre sogar eine Oper: „Columbus," Text von einem russischen Dichter, davon der erste Act fertig und recht brav gearbeitet sein soll, wie Kenner versichern. Vor einem auserlesenen Kreise von Kunstkennern und Kunstliebhabern gab er früher, auf Subscription, in den Wintermonaten einen Cyclus von seinen, auch anderer Meister, Arbeiten: Quartette und Quintette, und gewährte auf diese Weise dem andächtigen Hörer manchen schönen Genuss, indem er dadurch den Sinn für das wahrhaft Schöne aufregte. Die Theilnehmer an diesen Soiréen erinnern sich dieser angenehmen Stunden mit Vergnügen. Seine Quintette sind liebliche Tonspiele. Aber sie verlangen eine eigene Auffassung, die nicht dem Spieler überlassen wird. Er fordert von diesen Correctheit, eine gewisse sanguinische Keckheit, die nicht jeder Natur gegeben ist, und eine stets angemessene Gemüthsstimmung. *Gebel* gibt den Instrumenten nicht nur schöne Solostellen, er legt die Schönheit mehr in die Harmonie, darum ist seine Musik, wenn auch auf andere Weise, nicht minder schwierig, und es gehört keine geringe Geistesbildung des Virtuosen dazu, allen Forderungen zu genügen. Die harmonische Zusammenwirkung aller Spieler, wie wir sie hier zu hören Gelegenheit hatten, abwechselnd in der ersten Violine, durch die Herren *J. Johannis* und *Crassi*, *Amadow*, zweite Violine, *Grülow*, Viola, *Schmidt*, Violoncello, gewährten eben jenen Reiz des Genusses.

Der Jüngling *Rubinstein*, der sogenannte kleine *Liszt*, besuchte hier seine Eltern und wurde aufgefordert, ein Concert zu geben. Virtuosen von Ruf geben deren gewöhnlich mehrere, und so beschloss ich, das zweite zu besuchen, das aber nicht Statt fand. Die Nachricht hatte sich plötzlich verbreitet, das Kunstmeteor *Liszt* sei in Petersburg und werde bald auch hier sein. Die Spannung war gross, und das mochte wohl auch nachtheilig auf den Erfolg einer zahlreichen Versammlung bei dem Concert des jungen *Rubinstein* gewirkt haben. Der Concertgeber soll durch seltene mechanische Fertigkeit, Reinheit des Spiels im Vortrag *Liszt*'scher, *Thalberg*'scher Stücke, und in Nachahmung der Meister Erstaunliches geleistet und dem Rufe entsprochen haben, der ihm voranging. Die Nachricht schlug also dieses Mal nicht in Täuschung um. „*Liszt* ist da! *Liszt* ist da!" hörte man überall. Am 25. April gab nun der schon seit lange sehnsüchtig erwartete *Franz Liszt* sein erstes Concert (die fernern am 27. und 29. April, den 2., 9. und 12. Mai), und wir müssen gestehen, dass auch uns sein geistreiches Spiel hingerissen hat zu Lust und Schmerz. Seine Fantasieen sind glühend schwärmerisch, und mit einer wahrhaft zauberischen Technik beherrscht er die Harmonie der Töne, und haucht so dem kalten Materiale, das eben nicht geeignet scheint, die Persönlichkeit des Künstlers geltend zu machen, dennoch seine gefühlvolle Seele und sein Leben ein. Mit einer vollendeten Meisterschaft zeichnet er die feinsten Scalen der Seelenzustände, fasst er das Menschenleben im Kampfe mit seinen Leidenschaften, mit seinem Himmel und seiner Hölle auf, und sein gebildeter poetischer Geist gibt uns immer ein gerundetes dramatisches Ganze, wenn auch in engen Räumen. Solchen Eindruck machten auch auf uns die Fantasie aus dem Don Juan, Robert dem Teufel, seine Uebertragungen der *Schubert*'schen Lieder und einige Reminiscenzen aus den neuern Opern. Auch wir begreifen jetzt den Enthusiasmus, mit dem *Liszt* als Künstler und als Mensch im schönsten Vereine die ganze Welt bezauberte; ein ächtes Kind seiner Zeit, mussten die Bewegungen derselben, die tausend Stimmen der Freiheit und Humanität in seinem für alles Schöne und Gute empfänglichen Herzen auch tausendfältig widerhallen in freien fessellosen Accorden. Auch hier feierte er die gerechten Triumphe der Kunst und Humanität; seine eigenen Concerte sowohl, als auch die, mit denen er andere Künstler unterstützte, wurden mit stürmischem Beifall aufgenommen. Wir sehen in *Liszt* einen eben so grossartigen Künstler als Menschen, vereinigt mit einem wissenschaftlich gebildeten Geist, einem empfänglichen und edlen Herzen, mit einem poetisch schwärmenden Gemüthe, mit den vollendetsten und gründlichsten musikalischen Kenntnissen ausgerüstet, der seine Genialität bewährt hat durch die Richtigkeit und Schärfe charactervoller Seelenzeichnungen, durch ihre geistreiche Auffassung und Combination, durch einen freiern genialen Harmoniebau, durch sein eigenthümliches den Gesang begleitendes geistreiches Zwischenspiel und Accompagnement, und endlich durch seine auf eine fast übermenschliche Höhe geführte Technik, die in allen nur denkbaren Abstufungen vom leisesten Hauche der Liebe bis zum erschütterndsten Sturme der Leidenschaft sich bewegt, die sich aber dennoch immer nur als untergeordnetes Mittel zu seinen Zwecken zeigt.

Jede neue Idee oder Bahn hat von je her verschiedene Urtheile hervorgerufen, je nach dem eigenen Maassstabe der Höhe und Tiefe des Kritikers. Der grösste Theil des gebildeten Europa's hat *Liszt* vergöttert, wohl fühlend, dass seine Technik von einem eminenten Geiste belebt ist. Wie gern wir nun in den Enthusiasmus der Welt einstimmen, uns freuend, dass nicht erst der Leichenstein uns sagen muss, was wir zu schätzen versäumt haben, so können wir doch eine Besorgniss für die Zukunft *Liszt's*, eben aus Verehrung für ihn, nicht unterdrücken. An einen so hochbegabten Künstler müssen wir die Anforderung, die die Welt mit Recht an ihn machen darf, höher stellen, als sie bis jetzt durch *Liszt*

erreicht ist — warum bewegt er sich nur in fremdem Eigenthume? warum gibt er uns nichts Selbstgeschaffenes, Bleibenderes, als die flüchtigen Reminiscenzen des Zeitgeschmacks es sind und sein können? Wir wissen wohl, dass die fremden Themata durch *Liszt* eine neue schöpferische Wiedergeburt erfahren, und dass z. B. bei einer dramatischen Bearbeitung eines Stoffes es nicht nur auf die Erfindung eines Thema's ankommt, sondern die geistreiche Auffassung und künstlerische Bearbeitung desselben erst den Meister macht; aber eben, dass wir so schöne selbstgeschaffene, grossartige Formen und Ideen in so engen flüchtigen Kreisen sich bewegen sehen und nichts Selbständiges, Ganzes erhalten, das setzt uns in Erstaunen, weil wir es von einer so genialen Erscheinung, wie *Liszt*, wohl erwarten könnten, dass er sein Ideal des Schönen, das mit seinen Begriffen von Gott und Welt im Einklange steht, auch in grossartigen freien Schöpfungen der Mit- und Nachwelt überliefert; denn ein Künstler und Mensch von solcher Grösse darf nicht nur dem Zeitgeschmacke huldigen, er muss über ihm stehen!! — *F. G.*

---

*Rudolstadt.* Am 31. Mai, als dem Sterbetage *Joseph Haydn's*, hatten wir hier einen wahrhaft grossartigen musikalischen Genuss, indem die für diesen Tag angekündigte Aufführung der *Haydn*'schen Schöpfung in einer Vollendung ausgeführt wurde, wie dieses gewiss in den grössten Städten Deutschlands in höherem Grade nicht der Fall gewesen ist.

Mad. *Pabst* aus Erfurt, welche die Partie des Gabriel und der Eva gab, erfreute besonders durch den Umfang ihrer Stimme und die grosse Leichtigkeit, mit welcher sie die schwierigsten Passagen ausführte. Als vorzüglich gelungen ist zu bezeichnen die Arie: „Nun beut die Flur das frische Grün," und das Duett: „Holde Gattin" u. s. w.

Herr *Flintzer* aus Weimar, welcher den Uriel sang, entzückte hauptsächlich durch seine herrliche, volle Stimme und durch seinen edlen und würdevollen Vortrag. Seine Arie: „Mit Würd' und Hoheit angethan" liess nichts zu wünschen übrig.

Herr *Wagner* aus Arnstadt, welcher den Raphael und Adam übernommen hatte, ergötzte vor Allem durch die angenehme Kraft seiner Stimme, welche sich sogleich in seiner ersten Arie: „Rollend in schäumenden Wellen" u. s. w. auf das Erfreulichste kund gab.

Eben so brav gingen die Chöre, welche grösstentheils durch blose Musikliebhaber, unter welchen namentlich viele Damen des Adels und höheren bürgerlichen Standes, ausgeführt wurden. Besonders bewährten die Chöre: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" und „Vollendet ist das grosse Werk" mit dem schönen Mittelsatze: „Zu dir, o Herr!" u. s. w. von Neuem ihre Wunderwirkung.

Die fürstliche Kapelle setzte ihrem alten Ruhm die Krone auf.

Der grösste Dank und die grösste Anerkennung gebührt aber unstreitig dem Herrn Kapellmeister *Friedrich Müller*, von welchem nicht blos die Idee dieses hohen musikalischen Festes ausging, sondern der auch das Werk mit wahrhaft bewundernswerther Liebe und Ausdauer vorbereitet und unter dessen würdiger Leitung es so vollendet hervortrat.

Möge das so erwünschte Gelingen seines schönen Werkes und die ungetheilte Anerkennung seines grossen Verdienstes um dasselbe ihm der würdigste Lohn und ein Beweggrund mehr sein, auf dem so mühevollen, für die höhere Bildung aber so förderlichen Wege unermüdet fortzuschreiten.

Auch war es eine erfreuliche Erscheinung, dass das Meisterwerk seine alte Anziehungskraft von Neuem bethätigte, indem es namentlich aus der Umgegend eine gewaltige Anzahl junger und alter Verehrer herbeigezogen, so dass auch die Wittwencasse der fürstlichen Capelle, zu deren Besten die Aufführung Statt fand, mit der Einnahme zufrieden zu sein alle Ursache hatte. *J. E.*

---

## *Carnevals- und Fastenopern in Italien u. s. w.*

(Beschluss.)

*Rovigo.* Erst Ende Januars eröffnete Donizetti's Gemma das Theater mit ziemlich gutem Erfolge. Die Tramontani mit hübschem Sopran erwarb sich in der Titelrolle den meisten Beifall; etwas minder nach ihr Tenor Ferrari und Bassist Gherardini. Gegen Ende Februars betrat die Giulietta Morandi in Donizetti's Elisir zum ersten Mal die Bühne, und fand starke Aufmunterung, besonders in ihrem Duette mit Herrn Tedeschi, welcher den Dulcamara machte; auch Herr Ferrari wurde oft applaudirt.

*Padua.* Die bekannte Sängerin Tavola trug hier in Bellini's Capuleti als Romeo und selbst in Mercadante's Vestale die Palme davon. Die Zmyoschi und Tenor Monti waren in der ersten Oper ihre würdigen Begleiter. In der Vestale hatte sie zur Seite die Poppi, Tenor Caggiati und Bassisten Torre von Vicenza.

*Venedig* (Teatro alla Fenice). Die Löwe hat hier mehr als irgendwo in Italien gefallen, sogar in der hier ganz durchgefallenen Linda di Chamouny von Donizetti, die er aus Vorsicht in Paris mit neuen Stücken versehen hat. Weder die Imoda noch Borioni und Scalese erregten das mindeste Interesse. Verdi's Nabucodonosor, über welchen der hiesige witzige Zeitungsschreiber anfänglich spöttelte, zog in der Folge bedeutend an. Bellini's Beatrice di Tenda mit der Löwe, der Granchi, Borioni und Badiali gefiel noch mehr. Wegen Unpässlichkeit des hier geborenen Maestro *Ferrari*, und aus lauter Neugierde, wurde am 27. Februar d. J. die erste Rate, oder ⅗ der neuen Oper *Gli ultimi giorni di Suli* mit wenigem, am 21. März aber, gerade ganz zu Ende der Stagione, alle fünf Acte mit ausserordentlichem Beifall gegeben; Maestro und Sänger wurden nach jedem Acte hervorgerufen; die Löwe und Badiali waren die am meisten Beklatschten, nach ihnen Borioni und die Granchi. Die Musik hat, ohne Eigenheiten, mehrere hübsche Stücke. Die Oper selbst wurde bis zum 24.

fortgesetzt. Einige Tage vorher, den 6. März nämlich, gab man Donizetti's Maria Padilla, worin kaum die zwei Duetten zwischen der Löwe und Badiali und der Löwe und Granchi gefielen.

Die vortheilhaft bekannten beiden Künstler Mad. *Bishop* als Sängerin und Herr *Bochsa* als Harfenspieler gaben hier zwei musikalische Academieen, und fanden eben so wie in ihren zu Ferrara, Verona und Padua gegebenen starken Beifall.

Die *Löwe*, die hier so sehr gefallen, wurde bereits für nächsten Carneval und Fasten 1844 für's hiesige grosse Theater engagirt. Künftigen Herbst singt sie auf dem Bologneser Theater.

(Teatro S. Samuele.) Hier wurden Ricci's Esposti und Rossini's Cenerentola und Barbiere di Siviglia, worin die Trinlzi, Tenor Cosma, Buffo Luzio Popone und Bassist Boticelli wirkten, mit ziemlichem Beifall gegeben.

(Teatro S. Benedetto.) Ricci's Chiara di Rosenberg mit der Grassi, Pozzolini, Rigamonti, so so.

*Triest.* Mozart's Don Juan, leider nicht am Besten. Die Salvini, die Tizzoni an wai geschrien. Professor Ferlotti = D. Giovanni, fast au wai geschrien; die übrigen: die Abbadia = Zerlina, Rovere = Leporello, Musich = Don Ottavio leidlich; Donatelli und Ferlini .... Weit besser ging Herrn Verdi's Nabucodonosor, worin besonders die Abbadia und Ferlotti sich Beifall erwarben. In Donizetti's Elisir d'amore war Buffo Rovere der Held, aber auch die Salvini und Tenor Musich sammelten Lorbeeren. Minder gefiel Donizetti's Regina di Golconda. In Paccini's Saffo triumphirte die Abbadia am Meisten. Nicolai's Templario beschloss endlich die Stagione gut.

## *Statistische Uebersicht der Carnevals- und Fastenopern 1843 in Italien.*

Vor Allem nachträglich zur Statistik der vorigen Herbstopern zwei neue gegen Ende der Stagione zu Neapel gegebene, und zwar im Teatro Nuovo: Il Castello degl' Invalidi, von Maestro Graviller, und im Teatro Fenice: Arsano a rummore pe lu vuolo de lu palme (im Neapolitaner Dialect) del Maestro Tauro, die gefallen hat. Hieraus ergäben sich für vorigen Herbst 11 neue Opern (wovon 5 allein in Neapel), und für's Jahr 1842, im Ganzen, 45 neue Opern.

Ueber 80 Theater waren vorigen Carneval der Oper eröffnet; hiervon kommen auf's Königreich Beider Sizilien ungefähr 12, auf den Kirchenstaat 19, auf's Lombardisch-Venetianische Königreich 18, auf Piemont, Sardinien und Genua 16, auf Toscana 10, auf die Herzogthümer Modena 5, Parma 2, Lucca 1.

Im Carneval und Fasten wurden in Allem 24 neue Opern componirt. Hiervon kommen auf Mailand 4 (Vallombra, I Lombardi alla prima Crociata, Luigi V. Re di Francia, Bianca di Santafiore), auf Neapel 4 (Guglielmo Colmar, Miniere di Freiberg, Pandori, La Dama con la maschera di morte), auf Palermo 3 (Maria degli Albizzi, Maria d'Inghilterra, Sara la pazza scozzese, die noch zu geben ist); auf folgende Städte überall eine: Turin (Il Reggente), Genua (Virginia), Modena (Galeotto Manfredi), Piacenza (Ruy Blas), Parma (Ester d'Engaddi), Florenz (I Ciarlatani), Velletri (Ser Mercantonio), Spoleto (Romilda ed Ezzelinda), Urbino (Marco Visconti), Cremona (Lucrezia degli Obizzi), Vicenza (Francesca da Rimini), Venedig (Gli ultimi giorni di Suli), Verona (Eleonora di S. Bonifazio).

7, sage sieben, neue Maestri sind entstanden (*Banchi, Brancaccio, Besanzon, Gotti, Litta* (Herzog), *Mazzetti, Valier).*

Aeltere Opern wurden gegeben:

*Donizetti* auf 59! (bekannten) Theatern, und zwar Gemma di Vergy auf 14; Elisir d'amore 10; Regina di Golconda und Lucrezia Borgia, jede auf 7; Belisario, Roberto d'Evreux und Marino Faliero, jede auf 6; Lucia di Lammermoor auf 5; Torquato Tasso, Anna Bolena, Linda di Chamounix, jede auf 3; Furioso, Ajo nell' imbarazzo, Adelia, Maria Stuarda, Maria Rudenz, Maria Padilla, Betly, jede auf 1.

*Bellini* auf 22: Beatrice di Tenda auf 9; Puritani auf 6; Capuleti auf 4; Sonnambula und Norma, jede auf 3; Straniera 1.

*Ricci (Luigi)* auf 18: Chi dura vince auf 8; Esposti und Nuovo Figaro, jede auf 3; Chiara und Scaramuccia, jede auf 2; Orfanella und Diavolo condannato a prender moglie, jede auf 1.

*Rossini* auf 15: Barbiere di Siviglia auf 8; Turco in Italia auf 3; Otello und Cenerentola, jede auf 2; Matilde Sbabran auf 1.

*Mercadante* auf 12: Vestale und Giuramento, jede auf 5; Bravo, Illustri Rivali, jede auf 1.

*Pacini* auf 9: Saffo 8; Fidanzata Corsa und Uomo del Mistero, jede auf 1.

*Nicolai* auf 7 (Templario), *Ricci (Fed.)* auf 5 (Prigione di Edimburgo), *Coppola* auf 4 (Nina), *Verdi* auf 3 (Nabucodonosor), *Meyerbeer* 2 (Roberto il diavolo), *Speranza* auf 2 (Due Figaro), *Auber, Coccia, Halevy, Mozart, Nini, Weber*, jeder auf 1 (Muta di Portici, Caterina di Guisa, Regina di Cipro, D. Giovanni, Marescialla d'Ancre, Bersagliere).

Hieraus erstünde ungefähr folgendes Verhältniss:

Donizetti = 20,
Bellini = 7,
Ricci = 6,
Rossini = 5,
Mercadante = 4,
Pacini = 3 u. s. w.

## *Kurzgefasste neueste Nachrichten der italienischen Oper ausserhalb Italien.*

*Athen.* Im December und Januar Donizetti's Roberto d'Evreux und Bellini's Beatrice mit der Del Pino, der Micciarelli-Marconi, Tenor Zilioli und Bassist Araldi; in der zweiten Hälfte Februars Ricci's Chi dura vince mit den beiden Buffi Ferlini und Desirò fanden sämmtlich Beifall.

*Constantinopel.* Die Geschäfte der italienischen Gesellschaft gehen überhaupt schlecht. Rossini's Cenerentola, in welcher ausser der beliebten Thévenard auch

Tenor Ferrari sich vortheilhaft auszeichnete, half einigermaassen heraus.

*Smyrna*. Die Prima Donna Riva-Gianti fand zu Anfang des Jahres abermals gute Aufnahme in Donizetti's Elisir d'amore.

*Odessa*. Herr Julien, Impresario des hiesigen italienischen Theaters, hat so eben (März) den dermaligen Theatersensalen zu Bologna Tenor Pietro Gentile (der drei Jahre auf diesem Theater sang) beauftragt, eine doppel-italienische Theatergesellschaft, einen Musik-, Orchester und Chordirector, Theatermaler, Choristen, Maschinisten, Schneider u. s. w. hierher zu senden.

*Oran* (Nordafrica). Hier wurden seit verwichenem Herbste bereits folgende sechs italienische Opern mit Erfolg gegeben: von Rossini, Italiana in Algeri, Barbiere di Siviglia, Torvaldo e Dorlisca; von Donizetti Elisir d'amore, Furioso, Torquato Tasso.

*Lissabon*. Den ersten Act ausgenommen, hat hier Donizetti's Favorita im Ganzen sehr gefallen, ganz besonders die Boldrini, Ferretti, Constantini und Maggiorotti. Am 15. Februar gab man dessen Martiri, die weit mehr Beifall fanden.

*Madrid*. Am 1. Februar debütirte im Teatro del Circo di Barilli-Patti in Donizetti's Marino Faliero. Bassist Anconi machte die Titelrolle; Beide, sammt den Herren Sinico und Olivieri, fanden Applaus.

*Granada*. Drei Donizetti'sche Opern. Im Marino Faliero debütirte der französische Bassist Jourdan mit ziemlichem Glück. Ihm zur Seite sangen die italienische Prima Donna Di Franco und der spanische Tenor Unanue, und fanden Beifall. Im Elisir d'amore erwarb sich ausser Benannten der spanische Buffo Calonge als Dulcamara besondern Applaus. Nebst dem Belisario gab man noch eine neue spanische Oper: *Vellada, o la Sacerdotisa de los Gallos*, vom Maestro Don *José Antonio de Martes*, die Furore machte.

*Zaragoza*. Die für Madrid vom spanischen Maestro Carnicer componirte Oper Ipermestra erregte hier Fanatismus, besonders das sogenannte Finale (mehrstimmiger Satz vor der letzten Stretta). Hieran nahm die Prima Donna Rocca (Titelrolle) Theil. Donizetti's Fausta machte Fiasco, dessen Gemma hingegen gefiel besonders.

Italienische Opern durchstreiften vorigen Carneval Südfrankreich in allen Richtungen, und der Maestro *Bazzini* aus Mailand fand in Toulouse mit seiner neuen Oper: *Elzire, ou les Arabes*, starken Beifall.

---

Die unterzeichnete Direction macht hierdurch bekannt, dass vom 12. bis zum 18. Juli d. J. das

**vierte norddeutsche Musikfest**

hierselbst stattfinden wird.

Es werden vier Concerte, zwei geistliche und zwei weltliche, erstere beide am 14. und 17. in der St. Marienkirche, letztere beide am 15. und 18. im Schauspielhause gegeben werden. Es kommen zur Aufführung:

1) In den beiden geistlichen Concerten der Judas Maccabäus von *Händel*, die Symphonie-Cantate von *Mendelssohn-Bartholdy*, der 42. Psalm von demselben, so wie mehrere Solovorträge aus dem Messias und der Schöpfung.

2) In den beiden weltlichen Concerten, ausser den Solovorträgen der mitwirkenden Künstlerinnen und Künstler, die Symphonie aus D dur von *Beethoven*, die Symphonie aus C dur von *Schubert*, die Ouverturen zur Iphigenia in Aulis, zum Freischütz, zum Vampyr und die Festouverture von *Marschner*.

Die beiden geistlichen Concerte werden vom Herrn Kapellmeister Ritter Dr. *Marschner* aus Hannover, die weltlichen von den Herren Kapellmeister *Pott* aus Oldenburg und Musikdirector *Weber* aus Rostock dirigirt werden. Die Solovorträge haben übernommen:

1) Für die Gesangpartieen Frau Kapellmeisterin *Marschner*, Frau Hofsängerin *Hahn* aus Neustrelitz, Fräul. *Schlegel* aus Schwerin, Fräul. *Schloss* aus Leipzig, Herr Musikdirector *Wolff* aus Halberstadt, Herr *Zschiesche* aus Berlin, Herr *Dettmer* aus Dresden und Herr *Kiel* aus Schwerin.

2) Als Instrumentalisten die Herren Kapellmeister *Pott*, Concertmeister *Riefstahl* aus Frankfurt a. M. und Kammermusikus *Zimmermann* aus Berlin für die Violine; Kammermusikus *Kummer* aus Dresden für das Violoncell; Kammermusikus *Heinemeyer* aus Hannover für die Flöte; Kammermusikus *Kotte* aus Dresden für die Clarinette; Kammermusikus *Schmitbach* aus Hannover für das Fagott; Hofmusikus *Freibier* aus Schwerin für die Posaune; Fräul. *F. Stäl*, gegenwärtig in Paris, für das Pianoforte.

Ein ausführliches Concertprogramm nebst Angabe der Eintrittspreise zu den Aufführungen und Proben, so wie des Zeitpunctes, von welchem an Einlasskarten zu haben sind, wird möglichst bald bekannt gemacht werden.

Rostock, den 7. Juni 1843.

*Die Direction des General-Comité für das vierte norddeutsche Musikfest.*

---

## Feuilleton.

Am 25. Juni starb in Dresden am Nervenschlage *Friedrich Kind*, der Dichter des Freischützen, 75 Jahre alt. — Am 5. Juni starb der Musikdirector und Stadtcantor *Johann Gottlieb Lägel* zu Gera.

---

*Mich. Hauser* aus Pressburg gab am 15. Mai in Schwerin sein erstes Violinconcert. Seit lange her hat hier kein Künstler so Furore gemacht, als dieser Meister. Selbst *Ernst* riss das Publicum nicht so hin, als *Hauser*.

---

Oeffentlichen Blättern zufolge besteht in Detmold eine Oper, wie man sie in einem so kleinen Orte nicht erwarten sollte. Die Prima Donna Mad. *Krüger-Fürth* ist nicht ausgezeichnet; desto besser ist die zweite Sängerin Dem. *Marpurg*, der Bassist *Sesselmann*, der Baritonist *Anschütz*; der Tenor *Schloss* ist gut. Ein sehr tüchtiger Orchesterdirigent ist Herr *Kossmaly*.

---

Es ist nunmehr entschieden, dass Dr. *Schmidt* von Ostern 1844 an die Direction des Leipziger Stadttheaters übernimmt. Bekanntlich ist er Redacteur der bei Otto Wigand daselbst erscheinenden, weit verbreiteten medicinischen Jahrbücher; früher war er selbst Schauspieler, eben so wie seine Gattin, in der Bühnenwelt als Dem. *Hanff* geschätzt. Alles lässt erwarten, dass unter seiner Leitung das Leipziger Bühnenwesen einen neuen Aufschwung nehmen wird.

---

Das steyermärkische ständische Theater zu Grätz kommt mit Ostern 1844 zur Erledigung und soll von da an auf sechs Jahre

anderweit verpachtet werden. Die Bedingungen sind vortheilhaft: ein Pachtzins wird nicht gezahlt, das bedeutende Inventarium wird unentgeltlich überlassen, verschiedene Gerechtsame werden dem Unternehmer ebenfalls unentgeltlich verliehen u. s. w. Bis zum 13. Juli d. J. sind die Gesuche bei dem ständischen Ausschusse in Grätz anzubringen.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien
## und auf Musik bezüglicher Werke.
*Eingegangen vom* 20. *bis* 26. *Juni d. J.*

*Abenheim, J.*, Lied z. d. Schausp.: Der Liebe Zauber f. Mezzo-Sopr. od. Bass m. Pfte od. Harfe. Op. 10. Stuttgart, Kunz. 18 Kr.
*André, A.*, Potp. f. Pfte. No. 22. Halevy, Guido et Ginevra. No. 23. Donizetti, La fille du régiment. Offenbach, André. à 45 Kr.
*Apollo.* Ouv. et Opéras fav. arr. p. 2 Vlons p. J. G. Busch. No. 35. Meyerbeer, Potp. a. Robert d. Teufel. No. 36. Lortzing, Czaar. No. 37. Bellini, Sonnambula. Ebend. à 54 Kr.
*Baumeister, F. A.*, Zeitbilder. Walzer f. Pfte. Op. 2. Ebend. 54 Kr.
*Hausmann, G.*, Andante u. Rondo üb. Themata a. Zampa f. Vcell m. Orch. Op. 2. Ebend. 3 Fl. 18 Kr.
— Dasselbe m. Pfte. Ebend. 1 Fl. 48 Kr.
*Heymann*, 3 Lieder f. 2 Singst. m. Pfte. Ebend. 45 Kr.
*Jansa, L.*, Winterreise v. Fr. Schubert nach Fr. Liszt's Bearbeitung f. Violine u. Pfte. Op. 62. Wien, Haslinger. 3 Fl. Einzeln No. 1—10. à 24 — 30 Kr.
— Dass. f. Vcell u. Pfte. Ebend. 3 Fl. Einzeln No. 1—10. à 24—30 Kr.
— Dass. f. Flöte u. Pfte. Ebd. 3 Fl. Einzeln No. 1 — 10. à 24—30 Kr.
— Schwanengesang v. Fr. Schubert nach Fr. Liszt's Bearbeitung f. Violine u. Pfte. Op. 63. Wien, Haslinger. 3 Fl. 15 Kr. Einzeln No. 1 — 10. à 24 — 30 Kr.
*Jansa, L.*, Dasselbe f. Vcell u. Pfte. Ebend. 3 Fl. 15 Kr. Einzeln No. 1 — 10. à 24 — 30 Kr.
— Dasselbe f. Flöte u. Pfte. Ebend. 3 Fl. 15 Kr. Einzeln No. 1 — 10. à 24 — 30 Kr.
*Kayser, H. E.*, Divert. mod. p. Pfte et Vlon. Op. 4. No. 4. 5. Homburg, Cranz. à 25 Ngr.
*Mozart, W. A.*, Don Juan f. Flöte, Violine u. Guit. arr. v. Witt. Offenbach, André. 6 Fl.
*Neumann, H.*, Schweizer-Serenade f. Clar. u. Guit. Op. 29. Ebendaselbst. 36 Kr.
*Orpheus.* Ouv. et Opéras fav. arr. p. 2 Flûtes. No. 37. Potp. a. Norma v. Bellini. No. 38. Lucia di Lammermoor v. Donizetti. No. 40. Robert d. Teufel v. Meyerbeer (1 Fl. 3 Kr.). No. 42. Sonnambula v. Bellini. Ebend. à 54 Kr.
*Speier, W.*, Stimmen des Lebens in evangel. Liedern f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 43. No. 2. 3. Ebend. à 30 — 36 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

# Ankündigungen.

---

## Organistengesuch.

Die Stelle eines Organisten in Winterthur (Kanton Zürich) ist neu zu besetzen; das fixe jährliche Einkommen beträgt 350 Fl. Zürich Valuta oder 560 schweizer Franken oder 385 Fl. R. V. Bewerber um diese Stelle sind eingeladen, ihre Meldung unter Einsendung ihrer Zeugnisse, bis den 31. Juli dieses Jahres schriftlich an Herrn Stadtpräsidenten *A. Künzli* in Winterthur gelangen zu lassen, der ihnen über die näheren Bedingungen und über die Zeit der Prüfung die nöthige Auskunft ertheilen wird.

Winterthur, den 7. Juni 1843.

*(L. S.)* Im Auftrage des Stadtrathes:
*E. Roller*, Rathssubstitut.

---

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Juli. № 27. 1843.

**Inhalt:** „Musikkünstler-Verein." — *Recension.* — *Nachrichten:* Wiener Musikleben. — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

## „*Musikkünstler-Verein.*"
### (Association des Artistes musiciens.)

In Paris hat sich ein Verein zur Unterstützung verarmter Musiker und ihrer Familien gebildet. Zur ausführlichern Bekanntmachung des Zweckes und der Einrichtung dieses nicht für Frankreich allein, sondern für alle Länder bestimmten wohlthätigen Institutes theilen wir in Folgendem die uns zugesendeten, auch in deutscher Sprache gedruckten Statuten desselben mit.

### *Statuten des Vereins.*

#### Capitel I.

*Gegenstand der Gesellschaft.*

Art. 1. Unter allen Musikkünstlern wird, durch gegenwärtige Statuten, ein Verein gebildet.

Art. 2. Als Zweck hat dieser Verein die Gründung einer Hilfscasse, zum Vortheil der diesem Vereine angehörigen Personen. Man wird in der Folge ausmitteln, auf welcher Basis, je nachdem sie am vortheilhaftesten von der Erfahrung erwiesen, eine Pensionscasse kann gegründet werden, mit der Bestimmung, das Loos der Künstler zu verbessern und für die Zukunft zu sichern. Der Verein wird zudem, die Hilfs- und Pensionscasse abgerechnet, jeden seiner Mitglieder mit allen in seiner Macht stehenden Mitteln und in allen Umständen, wo seine Zwischenkunft als nöthig erachtet, zu Hilfe kommen, sei's zur Verbesserung seiner Lage, sei's zur Vertheidigung seiner Rechte.

Art. 3. Können an diesem Vereine Theil nehmen: 1) Alle ausübenden und zurückgezogenen französischen Musikkünstler; 2) Alle ausländischen Musiker; 3) Alle Musikliebhaber (Dilettanten). Um Mitglied des Vereins zu sein, muss jede Person: 1) vom Comité angenommen worden sein; 2) ihren Beitritt zu gegenwärtigen Statuten unterschreiben, sei's durch Bescheinigung des Gegenwärtigen zu Ende, sei's in der Form, welche später durch das Comité bestimmt werden wird; 3) pünctlich die weiter unten folgende Gebühr entrichten. Durch die Thatsache allein seiner Genehmhaltung gegenwärtiger Statuten wird jeder Theilnehmer angesehen als habe er, zum Profit der Hilfscasse, die Anweisung bis auf eine gewisse schuldige Summe auf seine Bezahlung acceptirt und dem Comité die volle Erlaubniss gegeben, directe und auf blose Quittung, bei allen Administrationen, diese Summe seines monatlichen Beitrags beziehen zu lassen. Wenn durch irgend eine Ursache das Comité diese Summe nicht beziehen kann, so wird das Mitglied des Vereines, welches seine Verpflichtung nicht erfüllt, mit Recht und Fug der Vortheile der Gesellschaft für verlustig erklärt, und die von ihm früher entrichteten Summen verbleiben unveränderlich der Hilfscasse. Obgleich mit Fug und Recht jeder der Bezahlung sich unterziehen muss und dieselbe als Princip besteht, so wird, dessen ungeachtet, das Comité die Fälle berücksichtigen, welche ein Mitglied des Vereines gehindert, pünctlich seine Gebühr zu entrichten, und es allein wird darüber verfügen, ob dieses Mitglied in seine vorigen Rechte wieder eintreten kann, oder ob es für immer derselben verlustig bleibt.

#### Capitel II.

*Wesen des Vereins.*

Art. 4. Nur die Mitglieder des Vereines haben Recht auf seine Vortheile. In seltenen und ausnahmlichen Fällen blos, worüber das Comité allein bestimmt, kann es, und nur als temporäre Hilfe, arme, nicht zu dem Vereine gehörende Künstler, oder die Wittwe und die Kinder eines in der Armuth gestorbenen Künstlers an denselben Vortheilen Theil nehmen lassen.

Art. 5. Der Verein nimmt den Namen: *Musikkünstler-Verein.* (Association des Artistes musiciens.)

Art. 6. Der Sitz des Vereins ist einstweilen bei dem Baron Taylor, dem lebenslänglichen Präsidenten des Vereins, Rue de Bondy, 54, zu Paris. Das Comité wird darüber verfügen, ob es zweckdienlich, diesen Sitz anders und wohin zu verlegen, je nach den Bedürfnissen, der Entwickelung und Ausdehnung der Gesellschaft.

Art. 7. Seinem Wesen nach ist die Dauer der Gesellschaft unbegränzt. Weil sie zum speciellen Zweck die Unterstützung hat, so handelt es sich nur um eine Geldvertheilung, welche der Sorge eines alljährlich zu ernennenden Comités anvertraut wird, und die sich so fortpflanzen soll, ohne dass in irgend einem Falle, oder unter irgend einem Vorwande, eine Liquidation des Capitals angenommen wird, welches fortfahren soll Masse zu bilden und dessen Zinsen allein, entweder ganz oder theilweise, zur Unterstützung verwendet werden können.

Art. 8. Die Gesellschaft ist eine rein civile Gesellschaft; je nach ihrer Ausdehnung nur und der ihr bevorstehenden Wichtigkeit wird man über die Zweckmässigkeit abstimmen, sie in eine anonyme Gesellschaft umzuwandeln. Das Comité wird immer hierüber aburtheilen und es ist und bleibt befugt, je nach Umstand und Nutzen, Schritte und Forderungen zu machen.

Art. 9. Als Princip gibt die Hilfscasse keine Darleihen. Wer um Hilfe nachsucht, muss sich, ohne Unterschied, an Eines der Mitglieder der Gesellschaft wenden. Das Gesuch muss schriftlich verfasst werden. Es wird dem Comité vorgelegt und in der nächsten Sitzung besprochen.

## Capitel III.

### *Gesellschaftscapital.*

Art. 10. Das Gesellschaftscapital besteht: 1) Aus einem monatlichen Beitrag, welchen jedes Mitglied des Vereines vom 1. — 10. jedes Monats in die Gesellschaftscasse entrichten muss. Dieser Beitrag beläuft sich, monatlich, auf 50 Centimes; er muss von jedem Mitgliede, sei's im Sitze der Gesellschaft, sei's in die Hände des hierzu verordneten Agenten hinterlegt werden. Die Quittung jedes Beitrags der Casse wird, entweder auf dem Rande des Beitrageblattes, welches zu diesem Zweck für jedes Theater eingerichtet wird, angemerkt, oder durch individuelle Empfangsscheine, oder auch durch Zustellung von Mitgliederkarten. Sollten andere Verfügungen zu treffen sein, so wird das Comité darüber bestimmen. 2) Aus freiwilligen Gaben, Legaten, Benefizconcerten, und überhaupt aus allen anderen Einkünften, welche das Comité, sowohl in als ausser dem Vereine, bewirken kann. 3) Aus dem Ueberschuss der der Gesellschaft angehörigen Capitalzinsen, auf die Ausgaben im Laufe des Jahres gemacht, welchen Ueberschuss das Comité sonach wie die übrigen Capitale des Vereins anlegen soll.

Art. 11. Alle Einkünfte der Gesellschaft werden in Renten auf den Staat umgewandelt. Die Interessen der rückständigen Schulden an Zinsen, welche aus den der Gesellschaft angehörigen Capitalen entstehen, sind zur Verfügung des Comité's gestellt, welches niemals, in keinem Fall und unter keinem Vorwand, das Capital derselben veräussern kann. Das Comité ist und bleibt jedoch bevollmächtigt, monatlich über eine Summe von 50 Franken zu verfügen, bis zum Tage wo der Verein es bis zu einer Rente von 600 Franken gebracht hat. Wenn während des Laufes eines Jahres das Comité nach den eingegangenen Einkünften und den Beiträgen des Vereins dafür hielte, es sei eine mehr als ausreichende Summe zum Bedürfniss der Hilfscasse vorhanden, ohne dass die Summe bedeutend genug sie auf Renten zu legen, welche zudem das Missliche hätten, unveräusserlich zu werden, und die also der Hilfeleistung hindernd entgegen stehen könnte, kann das Comité diesen Ueberschuss bei der Sparcasse (Caisse d'épargnes) anlegen, und davon einen Empfangschein im Namen des Vereins fordern. Diese Anwendung hat zum Zweck, zur Verfügung des Comité eine ausreichende Summe zu lassen, womit jedem Bedarf vorgebeugt werden kann, ohne dass darunter die Interessen der Gesellschaft Noth leiden.

## Capitel IV.

### *Generalversammlungen.*

Art. 12. Die Generalversammlung wird jedes Jahr zusammenberufen. Sie besteht aus allen denjenigen, welche den Vereinsact unterzeichnet und aus denen die ihre Theilnahme übersendet haben. Diese Zusammenkunft fällt in die ersten vierzehn Tage des Monats December. Sie kann auch, je nach dem Urtheile des Comité's, in sonstigen, ausserordentlichen Fällen, berufen werden. Die erste Generalversammlung findet in den ersten vierzehn Tagen des Monats December 1843 statt. Man wird, je nach der Wahl des Comité's, in einem politischen und in einem musikalischen Journal, die alljährige Versammlung, wie auch die allfallsigen Zusammenkünfte im Laufe des Jahres, zur öffentlichen Kenntniss bringen. Durch diese Bekanntmachung, und ohne andere Formalitäten, sind die Theilnehmer giltig benachrichtigt. Die Generalversammlung hat Statt und nimmt ihre Verhandlungen vor, welches auch die Zahl der anwesenden Mitglieder sei. Uebrigens wird das Comité alle sonstigen Mittel der Oeffentlichkeit benutzen, die ihm dienlich scheinen. Die Generalversammlung besetzt die ledig gewordenen Stellen des Comité's, das aus fünfundvierzig Mitgliedern besteht, wovon dreissig wenigstens Componisten oder ausübende Musikkünstler sein müssen. In der jährlichen Generalversammlung des Monats December wird der fünfte Theil dieses Comité's erneuert. Das Loos bestimmt die austretenden Mitglieder, welche immer wieder gewählt werden können. Die Berathschlagungen werden geheim abgestimmt mit relativer Stimmenmehrheit. Der Präsident des ausübenden Comité's ist mit Recht Präsident der Generalversammlung. Der Präsident, die Vice-Präsidenten und die Secretaire des Comité's üben dieselben Functionen in den Generalversammlungen aus.

## Capitel V.

### *Comité der Gesellschaft.*

Art. 13. Das Comité besteht: 1) Aus dem Baron Taylor, welcher, als Gründer und dem Wunsche der übrigen Gründer gemäss, mit Recht lebenslänglicher Präsident des Comité's ist und bleibt. 2) Aus fünfundvierzig erwählten Mitgliedern, wie weiter oben gesagt. Das Comité wählt gleich nach seiner Bildung und in der nachfolgenden Zusammenkunft, unter seinen Mitgliedern, vier Vicepräsidenten und vier Secretaire. Das Comité vereinigt sich je monatlich einmal. Es kann aussergewöhnlich versammelt werden, so oft es der Präsident für gut erachtet, oder wenn diese Convocation von drei Mitgliedern begehrt wird. Das Comité bestimmt nach der einfachen Mehrzahl. Im Falle der Gleichheit hat die Stimme des Präsidenten das Vorrecht. Das Comité wird berufen: Um abzustimmen über Aufnahmsfragen über Hilfeforderungen, über alle zu nehmenden Maassregeln im Interesse des Vereins. Das Comité übernimmt auch Alles was der guten Ordnung und der Verwaltung der Gesellschaft vortheilhaft sein kann. Demnach beschäftigt es sich

mit der Einnahme der Beiträge und mit der Art und Weise wie man dazu gelangt; mit der Organisation in weitern Verhältnissen, je nachdem sich der Verein ausdehnt; mit den Zinsen und mit der Ernennung und Bezahlung der Personen, welche man sich genöthigt fände bei dem Werke anzustellen, mit dessen Gründung man sich abgibt. Und endlich mit der Verwaltung der Gelder in Bezug der Capitalszinsen, die zur Unterstützung verwendet werden sollen; mit der Austheilung derselben und mit dem auf Rentenanlegen des Geldes, welches im Laufe des Jahres weder weggegeben noch vertheilt worden. Das Comité wird, im Falle, eines oder zwei seiner Mitglieder mit den Rapporten beauftragen, welche die Angelegenheiten der Gesellschaft benöthigten, sei's mit der öffentlichen Behörde, sei's mit Vorstehern irgend einer Unternehmung, was den Musikern von Interesse sein könnte und mit allen Administrationen, wie mit dem Schatz, der Sparcasse (Caisse d'épargnes) u. s. w. In diesem Falle reicht eine collective Bevollmächtigung, von allen oder von der Mehrzahl wenigstens der Mitglieder des Comité's unterschrieben, aus. Da die Functionen des Comité's blos dienstwillig sind, und weder Verwaltung noch Verantwortung nach sich ziehen, durch die einzige Thatsache der jährlichen Generalversammlung und der Ernennung des neuen Comité's, sind und bleiben alle Austretenden, mit vollem Recht, jeder Verantwortlichkeit ledig ohne irgend einen Abschluss wie er auch sei. Wegen seiner Particularordnung hat das Comité ein besonderes Reglement, welchem jedes seiner Mitglieder unterworfen ist. Tritt eines oder mehrere Mitglieder des Comité's aus, sei's durch Demission, sei's durch Sterbefall, so wird es, nach Gutdünken, die Lücken füllen und die neuerwählten Mitglieder treten an Ort und Stelle der Abgegangenen.

## Capitel VI.

Art. 14. Wenn im Bestehen der Gesellschaft die Erfahrung zu Modificationen gegenwärtiger Statuten nöthigte, so hat das Comité allein das Recht, diese Modificationen anzubringen, welche sodann, durch die Approbation der absoluten Mehrzahl der Mitglieder des Comité's, zu den gegenwärtigen Statuten gehören, und nur beim Notar des Vereins als Original hinterlegt werden müssen, durch einen Act, von allen Comitémitgliedern unterschrieben. Alle diese Modificationen können erst dann zu Statuten erhoben werden, wenn sie dem Iudizconsilium vorgelegt und durch es für gut erfunden, wovon auf dem Register der Deliberationen des Comité's Meldung geschehen soll.

## Capitel VII.

### *Iudiz - Consilium.*

Art. 15. Die Gesellschaft umgibt sich mit einem Iudiz-Consilium, welches das Comité ernennt und welches besteht aus: 1) Einem Notare. 2) Aus zwei Anwälten bei dem Civiltribunal erster Instanz. 3) Aus einem Anwalt des königlichen Gerichtshofes. 4) Aus vier Advocaten des königlichen Gerichtshofes. 5) Aus zwei Advocaten bei dem Handelstribunal.

Aus folgenden Mitgliedern, welche alle unterzeichnet, besteht heute das Comité: Die Herren 1) Baron *Taylor*, lebenslänglicher Präsident. 2) *Tulou*, *Habeneck*, *Girard*, *Auber*, Vicepräsidenten. 3) *A. Genevay*, *Meifred*, *Maurice Bourges*, *A. Bureau*, Secretaire. 4) *Schiltz*, *Berton*, *Halevy*, *Meyerbeer*, *Dauverné*, *Gouffé*, *Hormille*, *C. de Bez*, *Fessy*, *Battanchon*, *Kastner*, *Dorus*, *A. Adam*, *Carafa*, *E. Monnais*, *Tilman* ainé, *Doche*, *Guené*, *Nargeot*, *Rousselot*, *Mercadier*, *Croisilles*, *Demouy*, *H. Herz*, *Tolbecque*, *Martinez de la Rosa*, *Onslow*, *Thalberg*, *Berlioz*, *Schlesinger*, *Troupenas*, *Bechem*, *Liszt*.

### *Iudiz - Consilium.*

Die Herren *Bonnaire*, Notar. *Guidon*, Anwalt erster Instanz. *Ramond de la Croisette*, Anwalt erster Instanz. *Dufeu*, Anwalt des königlichen Gerichtshofes. *Paillet*, Advocat beim königlichen Gerichtshofe. *Ad. Crémieux*, Advocat beim königlichen Gerichtshofe. *Thibault*, Advocat (Agréé). *Amédée Lefebvre*, Advocat (Agréé). *Durmont*, Advocat (Agréé).

*Anmerkung.* Alle Documente und Briefe so wie auch die Gelder der Beiträge müssen an Herrn *Thuillier*, den Generalagenten, rue Boucherat, No. 34, franco, adressirt werden

---

## Recension.

### *Für Orgel.*

*H. Küster:* 48 leichte Orgelpräludien in den gebräuchlichsten Tonarten für Organisten in kleinen Städten und auf dem Lande u. s. w. Op. 4. Berlin, Carl Paez. 1 Thlr.

Der Verfasser dieser Präludien sagt in seinem Vorworte selbst, dass ihrer eine Unzahl und darunter anerkannt werthvolle existiren, welche Manchem die seinigen überflüssig erscheinen lassen möchten; und dennoch glaube er dem Wunsche vieler Organisten entgegen zu kommen. Das Werk sei vornehmlich für Organisten in kleinen Städten und auf dem Lande bestimmt, und solle mehr zu Liedern im Allgemeinen als zu bestimmten Choralmelodieen charactermässige Präludien bringen, die bei möglichster Kürze und Fasslichkeit leicht ausführbar, und ohne in's Weltliche oder Triviale zu fallen, dem Standpuncte der heutigen Musik angemessen wären.

Herr Küster theilt seine 47 Präludien in fünf Classen: 1) ihrem Character nach, je nachdem sie Demuth, Erhebung oder Freudigkeit ausdrücken, welches lobenswerth ist. 2) In solche, die zu bestimmten Gesängen geschrieben sind. 3) Ihrer mehr oder weniger leichten Ausführbarkeit nach. 4) In solche, die auch ohne Pedal gespielt werden können, 5) in Präludien, welche auch als Postludien gespielt werden können, und gibt für jede Tonart drei Stück, in den Tonarten Cdur, Gdur, D, Es und Bdur, als den am Häufigsten vorkommenden aber 4 — 6. Viele erschienene Präludien- und andere Sammlungen für die Orgel enthalten nur zum Theil Gutes, Brauchbares, viele darin enthaltene Tonstücke sind zum gottesdienstlichen Gebrauche theils zu lang, theils zu kurz oder nichtssagend.

Eine gute Präludiensammlung wäre auch jetzt noch sehr erwünscht, wir würden aber noch grössere Ansprüche als an die Küster'sche machen. Diese müsste nämlich in den gebräuchlichsten Tonarten allemal einige grössere ausgeführte charactermässige Präludien enthalten, die zur Eröffnung des Gottesdienstes brauchbar und vorzugsweise gut contrapunctisch gearbeitet wären, während die übrigen kleiner und leichter gehalten sein könnten. Die Küster'schen Präludien gehören der letzterwähnten Art an, und sind, bis auf einige, wohlklingend und ihrem Zwecke entsprechend.

Das Präludium No. 26 will uns mit seinen Figuren und abgerissenen Accorden, bei solcher Kürze, nicht gefallen; desgleichen die Choralfiguration No. 31, welche bloses Laufwerk ist und sich in ihrer Einförmigkeit, besonders zwischen den Strophen, zu dünn ausnimmt.

Das 41. Präludium trifft der Vorwurf des 26., nur in anderer Art; waren uns dort die Figuren im Wege, so sind es hier die abgerissenen Accorde, welche es zum gottesdienstlichen Gebrauche ganz unfähig machen. Auch No. 43 will uns nicht zusagen; der Verfasser vermeide in der Folge alle die einstimmigen Gänge und abgerissenen Accorde, welche wir in den angeführten vier Präludien zu tadeln haben: dergleichen gehört nicht hierher; der einstimmige Einsatz, in so gedrängter Form wie diese Präludien, muss entweder eine gute Nachahmung oder ein Fugato nach sich ziehen, nicht aber über eine kurze Nachahmung, wenn dieselbe in eine zweite Stimme kommt, müssen gleich wieder Accorde gebaut werden, wie in No. 43. Die übrigen Präludien sind recht brauchbar und zu empfehlen. *H. Sch—g.*

---

## Nachrichten.

*Wiener Musikleben.* Eine Reihe empfindlicher Anfälle nöthigte mich, den Bericht über das hiesige Musiktreiben, länger als ich gewünscht, hinauszuschieben. Der gegenwärtige wird daher möglichst gedrängt das Wichtigste des laufenden Jahres umfassen, während die künftigen, so Gott will, in angemessenern Abschnitten sich demselben anschliessen sollen.

Indem ich aber die Feder zu diesem Berichte ansetze, komme ich mir wie ein Mensch vor, der unter Schutthaufen nach classischen Kostbarkeiten gräbt. Ach Gott! was wird doch das Jahr hindurch von Dilettanten wie von Brotkünstlern nicht Alles zusammengestrichen, geklopft, geblasen und geschrieen unter dem Deckmantel der Kunst, die sich zehn Mal das grobe Bettlerkleid gefallen lassen muss, bevor sie einmal wieder den königlichen Leib mit dem vollen Glanze des Purpurs schmückt! — Doch wer dürfte trotz dem an der ewig jungen Triebkraft des wahrhaft Schönen, so im öffentlichen als im Privatkunstleben, je zweifeln? Windet sich ja immer und immer wieder neues Blütenleben aus dem wuchernden Unkrautgeflechte hervor! es sei hier nicht einmal jener, auf der Grundlage reiner Kunstbestrebungen würdig constituirten Institute gedacht; gibt es doch in der musiküberreichen Residenz selbst der Familienkreise nicht wenige, in welchen es Gesetz, blos edlen Tonmeistern auf dem häuslichen Kunstaltare zu opfern. Ja bildet sie sogar junge Gemüther, die für die unvergänglichen Gebilde des Genie's so sehr entbrennen, dass sie, einseitig werdend, den Werken *Beethoven's* und *Schubert's* ausschliesslich huldigen. Wie schön pflanzt sich aber in solchen Empfänglichen die reine Kunstempfindung auf die nächsten Generationen fort! wie ungerecht daher die Anklage, die gegen unsere Zeit wegen allgemeiner Verflachung des Geschmackes so häufig erhoben wird, entkräftet auch durch hundertfältige Beweise von Begeisterung ganzer Zuhörermassen, wenn Grosses zugleich in schöner und würdevoller äusserer Fassung gebracht wird. — Jener Kunstandächtigkeit schroff gegenüber steht freilich der Sinnenglaube des gewöhnlichen Concert-, Theater- und Soireenlebens, welcher moderne Bonbonnerien, bald aus dem Munde süsselnder oder wuthentbrannter Sänger, bald aus dem Klanggetümmel abmühender Clavier- und Virtuosenfantasieen — eigentlich Fantasmagorieen — hervorquellend, als ravissante Delicen der Kunst anpreist. Allein selbst diese Freude ist weit unschädlicher, als grämliche Vollkommenheitseiferer zugeben wollen. Alle Kunst, alles Wissen ist an sich Sonne, nur als Erscheinung in 100 und abermal 100 Strahlen- und Schattenspielen sich entwickelnd. Sie hört aber darum nicht auf, die Königin des Lichtes zu bleiben, weil wir sie jetzt halb, jetzt ganz umschleiert erblicken; ja selbst wenn dichte Nebel des Wahnes sie umhüllen, ahnen wir noch mit freudigem Bewusstsein ihre Majestät. Suchen und erstreben daher nur wir immer das Bessere, und erklären dem Unkundigen oder Irregehenden ohne Eigenliebe und Spottlust, was ihm zu wissen Noth. Will er nicht hören oder nicht begreifen, nun so vergällen wir ihm seine Freude nicht; er ergötze sich in seiner Weise mit dem holden Tonspiele. Ist ja die liebliche Musik ein Garten, in welchem Jeder eben seine Lieblingsblume sucht und — pflückt. Am Ende ist der allein der wirklich Betrogene, der sich heuchlerisch zu einem ihm aufgenöthigten Genusse zwingt, beklagenswerth gleich demjenigen, dem es gänzlich Nacht geblieben in seinem Innern, dessen Ohr verschlossen dem süssen Beben der Klänge für immer. —

Das was man heutzutage als ein Ereigniss in der Kunst zu bezeichnen pflegt, war die Aufführung der neunten Symphonie im dritten philharmonischen Concerte, dieses Jupiters im *Beethoven*'schen Olympe. Wer je von den Geschmackssünden der Wiener, von einer *Strauss-Lanner*-Oberherrschaft in Oesterreich faselte, der hätte Zeuge sein sollen, wie schon die Proben in freudeglänzenden Zuhörern und Zuhörerinnen, welche in Partituren und Clavierauszügen dem Riesengange folgten, die edelste Begeisterung hervorriefen. Die Aufführung dieser Symphonie war, dem Ausspruche der ältesten Musiker zufolge, das Vollendetste, was man in dieser Art je in Wien zu hören bekam, und der Enthusiasmus ein unbeschreiblicher. Dem grossen Meister, der sich blos mit zwei ziemlich flüchtigen Proben begnügen musste, während hier gewissenhaft deren zwölf Statt fanden, war es nicht gegönnt, sich seiner Schöpfung in dieser strahlenden Vollendung erfreuen zu können. Er

durfte diese blos ahnen, und schwebte, ach, solcher Ahnungen voll, hinüber in das Reich der ewigen Vollkommenheit. Der Name *Beethoven's* klang von 1000 Lippen, wie er in 1000 und 1000 Herzen Oesterreichs lebt. *Nicolai's* ausgezeichnetes Dirigententalent, sein edler Eifer, seine Begeisterung für den grossen Tonmeister haben, unterstützt von der Tüchtigkeit des Orchesterdirectors und Professors *Hellmesberger*, ein Unternehmen zu Stande gebracht, das Epoche macht in der Kunstgeschichte unserer Residenz und von nachhaltiger Wirkung sein wird, indem es nicht nur das höhere Verständniss der *Beethoven*'schen Orchesterwerke auf das Genussreichste befördert, somit den Geschmack veredelt, sondern auch das Maass der executorischen Vollkommenheit potenzirt. Aber auch das Orchesterpersonale und die Solosänger des Kärnthnerthortheaters Mad. *v. Hasselt-Barth*, Fräul. *Diehl* und die Herren *Staudl* und *Kraus* nebst dem Opernchore erwarben sich die gerechteste Anerkennung für die virtuose Ausführung, welche sowohl eigener Ehrgeiz, als der beseelende Feuereifer *Nicolai's* hervorgerufen hatte. Als Ausfüllungsnummern wurden in diesem philharmonischen Concerte der Opfermarsch und Chor aus *Beethoven's* Festspiel: „Die Ruinen von Athen" gegeben; ein Tonstück, das hier regelmässig wiederholt werden muss. Auch die Talente der Fräul. *Lutzer* und *Mayer* waren in Anspruch genommen, durch den Vortrag des Duettes: „Ab guarda sorella" aus „Cosi fan tutte." — Dieses wahre Tonfest wirkte so electrisirend auf das Publicum und beschäftigte es — was in dieser so geräuschvollen Residenz viel sagen will — mehrere Tage hindurch so sehr, dass es kurz darauf als Erinnerungsfeier an den Sterbetag *Beethoven's* wiederholt und zwar diesmal mit einem Prologe von *Saphir*, äusserst wirksam vorgetragen vom talentvollen Schauspieler *Fröhlich*, eröffnet wurde. Dieser bedeutsame Tag erregte nun vollends einen wahren *Beethoven*-Enthusiasmus, der in häuslichen Kreisen sowohl, als an öffentlichen Versammlungsorten in Chören, Beethovenklängen, Jubeltoasten, begeisterter Rede u. s. w. aus tiefergriffener Seele quellend, den lebendigsten Ausdruck fand. Am Morgen dieses allen Kunstfreunden unvergesslichen Tages wurden am Grabe des grossen Todten auf dem Währinger Friedhofe Chöre gesungen, Gedichte gesprochen und dessen Grabstein mit einem frischduftenden Lorbeerkranze geschmückt. In diese glühende Erinnerungsfeier stürmte die Natur, nicht Beethovenisch zwar, mit allen Unwettern eines erzürnten Frühlings; doch das hinderte nicht, dem Nachbarn des venerirten Tonmeisters in der kühlen Erde und im Himmel, unserm letzten vaterländischen Sterne, dem edlen, biedern *Franz Schubert* eine Thräne der Liebe zu weihen, auch dem wackern Meister *Seyfried*, der sich unweit der Beiden sein Plätzchen bestellte, im Geiste die deutsche Hand zu schütteln.

Sich anschliessend an die philharmonischen Concerte in Tendenz und Form sind die Concerts spirituels, von den Herren *Holz*, *Titze* und Freiherrn *v. Lannoi* bereits mehr als zehn Jahre wacker geleitet, welche jährlich in vier Concerten eine Gallerie der trefflichsten älteren und neueren Meisterstücke den Freunden classischer Musik vorführen. Diesem rührigen Institute bleibt das Verdienst, manches ältere Tonstück der Vergessenheit entrissen, manches neuere zum bessern Verständniss erhoben, manches neueste zuerst zur Aufführung gebracht zu haben. Ihm verdankt man namentlich die Früchte *Spohr*'scher Productivität, und es wäre nun auch Zeit, die Muse *Mendelssohn-Bartholdy's* in das Bereich seiner Wirksamkeit zu ziehen. Meistens wird das Publicum auch mit der Freude überrascht, anwesende Virtuosen im Vortrage classischer Compositionen bewundern zu können, wozu die Fastenzeit, die zu den Spirituels bestimmt, sich fast immer günstig erweist. Obgleich theilweise die Kräfte des Hofopernorchesters, und wo es nöthig, die namhaftesten Solisten aufgeboten werden, machte man dennoch dieser trefflichen Anstalt von mancher Seite den Vorwurf einer nicht hinreichend gelungenen Aufführung, und zwar nicht ohne Grund, wenn man die Sache selbst, doch mit Unrecht, wenn man das Wesen einer, auf geringe Privatkräfte basirten, also auch von manchen gebieterischen Verhältnissen abhängigen Unternehmung im Auge behält. Indessen haben die philharmonischen Concerte der executorischen Vollkommenheit einen so mächtigen Ruck vorwärts gegeben, dass, ohne die Balance zu verlieren, füglich auch die Spirituels in dieser Beziehung nicht zurückbleiben können und es künftighin gewiss auch nicht werden.

Eine Uebersicht der im diesjährigen Cyclus aufgeführten Piecen wird den Geist und die Wirksamkeit dieser äusserst beliebten, von der Elite des musikalischen Publikums cultivirten Concerte am Besten veranschaulichen. Symphonieen und Ouverturen: von *Beethoven* in F (No. 8), die Pastorale und die Ouverture zu Coriolan, — von *Mozart* in Ddur, — von *Spohr* die Doppelsymphonie: „Irdisches und Göttliches im Menschenleben." — Musica sacra: die Cantate: „Christus am Oelberge" von *Beethoven*, — Litanei von *Cherubini* (Manuscript), — Chöre aus dem Oratorium: „Das Gesetz des alten Bundes" von Ritter *Neukomm*, — Chor (Pignus futurae gloriae) von *Mich. Haydn*, — Offertorium (Ave Maria) vom Ritter *Donizetti*. — Concerte und Kammerstyl: Clavierconcert von *Seb. Bach* (Prof. *Fischhof*), — Fantasie für Pianoforte mit Orchester, Solo und Chorstimmen von *Beethoven (Evers)*, — Septett von Ebendemselben (*Vieuxtemps*, den Violinpart).

Die *Spohr*'sche Doppelsymphonie wurde allgemein als ein Werk deutscher Gesinnung und Kunsttendenz voll der geistreichsten harmonischen Combinationen, sinnigen Instrumentalpartieen, und überraschend schönen Einzelnheiten in Conception und Darstellung gewürdigt, und das Andante vor Allem ausgezeichnet, ohne dass sie jedoch jenen erhebenden, die Seele mit grossen, glühenden Gedanken und Empfindungen erfüllenden Totaleindruck gemacht hätte, den das an *Beethoven* gewöhnte Publicum der erhabensten aller Instrumentalschöpfungen zumuthet. — *Spohr's* polyphonischer Ueberschwang ist so gross und seine contrapunctische Kraft wieder so zügelnd, dass er wohl auch der Mann wäre, eine drei-, ja vierchörige Symphonie zur Bewunderung aller Kenner hinzustellen. Allein hiesse dies nicht, seinem Hippogryph die Schwingen binden, und sich zum Sclaven des berech-

nenden Verstandes machen, wo es gilt, beinahe alle Fesseln abschüttelnd wolkenwärts zu fliegen? Wie theuer ist doch der Name *Spohr* jedem deutschen Herzen, und wie so ganz wäre er mit seiner edlen Urdeutschheit der Mann, sein Volk zu begeistern, klänge seine Tonsprache weniger mystisch, griffe sie mehr in hellen Naturaccorden aus. Ich möchte dies vorzüglich auf die Symphonie bezogen wissen, die, wie mir dünkt, im Gebiete der reinen Tonkunst die Stelle des Drama's vertritt, also bei unscheinbarer Kunst, in einfach grossen Zügen an's Herz der Masse schlagen muss, ungefähr wie es bei *Händel* der Fall, wenn sie ihren grossen Instrumentalzweck ganz erfüllen will. Indessen Heil der Kunst, die einen *Spohr* gross gezogen, einen Meister, der im geheimnissvollen Reiche der Töne genug des Verborgenen aufgethan, und Heil dem Volke auch, das eine solche Kunst besitzt! — Mancher wird sich darüber wundern, in der Reihe classischer deutscher Meister den Namen *Donizetti* zu finden. Es ist eine Artigkeit, die man dem jetzigen Hofcomponisten und Kammercapellmeister erzeigte, voilà tout. Uebrigens braucht das Concert spirituel sich dieses „Ave Maria" so wenig zu schämen, als die k. k. Hofcapelle des blos mit Violen und Violoncellen begleiteten „Miserere," das für diese geschrieben, Ihrer Majestät der regierenden Kaiserin vom Componisten überreicht, und am Charfreitage daselbst aufgeführt wurde. *Donizetti*, in der Schule des würdigen *Simon Mayr* gebildet, weiss den Kirchenstyl sehr wohl vom Theaterstyl zu unterscheiden, und die ihn characterisirende Klarheit und Anmuth der Stimmführung leistet ihm auch in dieser Gattung sehr gute Dienste. Ich werde auf *Donizetti's* Stellung und Wirken bei einer andern Gelegenheit zurückkommen.

Die Gesellschaft der Tonkünstler führte an zwei nacheinanderfolgenden Abenden im k. k. Hofburgtheater mit mancherlei Kürzungen den „Messias" auf. Oberleitung: Hofvicecapellmeister *Assmayr*, Leitung am Claviere: Domcapellmeister *Gänsbacher*, Chordirigent: Herr *Titse*. Soloparten die Dem. *Kaiser* — die erkrankte Opernsängerin *Mayer* schnell zu ersetzen genöthigt — die brave Altistin *Schwarz*, die Herren *Lutz* und *Hölzl*. Chöre und Orchester wirkten mit Eifer. Das „Halleluja" musste, wie immer, wiederholt werden; doch vermisste man die höhere Weihe und Vollendung, was abermals dem Mangel an hinreichenden Proben zuzuschreiben ist. Nicht oft genug kann man es wiederholen, dass ältere, dem Geschmack entfremdete Meisterwerke dieser Art nur nach gehörigen, ein harmonisch-lebendig Ganzes herausbildenden Vorstudien zur Oeffentlichkeit gelangen sollten, und dies schon der guten Sache wegen; denn nur zu sehr ist das Gros des Publicums geneigt, eine Wirkungslosigkeit, die nur von einer mangelhaften Aufführung des Werkes herrührt, auf die Jahreszahl seiner Entstehung zu schieben. Das bei tüchtigen Musikern so beliebte: „'s wird schon geben" oft blos nach einer und zwar nicht immer vollständigen Probe behält zwar manchmal wider alle Erwartung Recht, doch schlägt es, bei sublimern Werken in der Regel viel lieber zum falschen Propheten um. So unantastbar jene Bedingung und so gegründet auch alle dahin gehörigen Vorwürfe, so muss andererseits billigerweise dennoch wieder berücksichtigt werden, dass das musikalische Gedränge unserer Residenz, besonders im Frühjahre, wo bei hochgehender Musikflut eine Concertwelle die andere verschlingt, allzugross ist, als dass Zeit zu ruhigen und erschöpfenden Vorbereitungen sich immer gewinnen liesse; wobei noch wohl zu bedenken kommt, dass, bei aller Ueberfülle an ausübenden Kräften, der Succes der verlässlichen und mobilen Fachmusiker im Verhältniss zur Masse, dennoch nur durch eine zu so vielen schwierigen Aufführungen kaum ausreichende Anzahl repräsentirt sein dürfte.

Die Gesellschaft der Musikfreunde brachte nebst mehreren Solo- und Chorvorträgen in den beiden letztern der vier grossen Concerte, die sie jährlich veranstaltet, die C-Symphonie von *Beethoven*, die Dmoll von *Preyer* und Abbé *Vogler's* interessante Onverture zu „Samori." Der fürstl. Fürstenberg'sche Kammermusikus *Braun* trug ein Potpourri von *Hoven* auf dem Fagotte äusserst wirksam vor, und die Treffliches versprechenden kleinen Söhne des Professors *Hellmesberger* spielten ein Concertant für zwei Violinen von *F. C. Fuchs* so fertig, rein und ausdrucksvoll, dass sie im reichen Violinistennachwuchs, der sich in den Schulen des genannten Meisters und des Professors *Böhm* namentlich in den kleinen, oder doch sehr jungen Bravourspielern *Minkus*, *Joachim*, *Schimon*, *Bauer* u. a. m. zu guten Virtuosen heranbildet, schon jetzt eine ehrenvolle Stellung behaupten.

Unter einer Masse von Academieen, Concerten, Soireen, Abendunterhaltungen u. s. w., die theils Speculation, theils Wohlthätigkeit in's Leben riefen, und in welchen abermals hundert Bekanntheiten und hundert Obscuritäten ihre Bahn liefen, erwähne ich noch eines jährlich wiederkehrenden Privatconcertes, nicht so sehr wegen seiner interessanten Zusammenstellung, die gewöhnlich das Vorzüglichste vereinigt, was die Saison eben bietet, als wegen des keineswegs virtuosirenden Concertgebers. Es ist dies der Sohn des verstorbenen Domcapellmeisters *F. X. Göggl* zu Linz, der sich viele Jahre mit einer unvollendet hinterlassenen umfassenden „Geschichte der musikalischen Instrumente" beschäftigte, Herr *Franz Göggl*, gegenwärtig Archivar und Expedient der „Gesellschaft der Musikfreunde," Inhaber und Leiter eines musikalischen Auskunftsbureau's, Arrangeur der Concerte fremder Virtuosen, Regens Chori in der Paulinerkirche und Mehreres noch, was ein unbezwinglicher Unternehmungseifer sich selbst aufbürdet — kurz, ein Mann, der im Violinschlüssel geboren, im Bassschlüssel seine Tage beschliessen wird, und der als ein in allen musikalischen Angelegenheiten wohl orientirter, thätiger und äusserst redlicher Geschäftsagent in diesen Blättern längst ein Wörtchen guter Anempfehlung verdient hätte.

(Beschluss folgt.)

---

## Zur Berichtigung.

An No. 22 der Allgem. musikal. Zeitung befindet sich am Schluss ein kleiner Feuilletonartikel aus Copenhagen, der vordem schon in einem andern Blatte gestan-

den, und in jedem Satze einen Irrthum enthält. Ich erlaube mir als Augenzeuge den Artikel in Folgendem zu berichtigen.

Als ich mit *Ernst* und *Döhler* in Copenhagen ankam, hatte Herr *Ole Bull* schon zwei Concerte in der königl. Reitschule und im Verein mit einem Hautboistenchore, das die Lücken zwischen seinen Solostücken mit *Strauss*- und *Lanner*'schen Tänzen ausfüllte, gegeben. Das Haus fasst zum Höchsten 5000, aber nicht 6000 Menschen. Herr *Bull* spielte zu sehr niedrigen Preisen und nur Sonntags; diese beiden ersten Concerte waren demnach allerdings stark besucht gewesen, wie man uns mittheilte. Nach unserer Ankunft und *Ernst's* erstem Concert, wozu das Hoftheater der Christiansborg bewilligt wurde, wobei die Preise dreifach höher, als in den *Ole Bull*'schen Concerten, und alle Plätze bis auf wenige vollständig besetzt waren — (das Haus kann 1000 Thlr. eintragen und *Ernst's* erstes Concert brachte 800 Thlr. ein) — wollte Herr *Ole Bull* eine Quartettunterhaltung geben; Herr *Ole Bull* liess sie aber aus Mangel an Theilnahme absagen. Darauf gab er, wieder am Sonntag, in der Reitschule mit der Militärmusik zu den alten billigen Preisen (à 15 Ngr.) ein Concert, das sehr schwach besucht war, und reiste nach Kiel und Hamburg ab. Im Uebrigen fand Herr *Ole Bull* vollkommen den Beifall, den er verdient; dass er „stürmisch" war, konnten wir nicht bemerken.

Die Herren *Ernst* und *Döhler* gaben nun abwechselnd acht Concerte in dem oben bezeichneten Theater zu Preisen von 2 und 1 dänische Thaler, die vor der Elite und dem bemittelten Publicum wohl besucht sein und mehr als „Beifall" eintragen mussten, weil sie sonst nicht in dieser Zahl zu Stande gekommen wären. Um auch dem weniger bemittelten Theile des Publicums entgegen zu kommen, gab jetzt *Ernst* auch in der Reitschule, erst allein, dann mit *Döhler* Concert, wobei die königliche Capelle mitwirkte und die Preise für die höhere Classe des Publicums erhöht waren, z. B. 600 Sperrsitze à 2 dänische Thaler. Das Concert mit *Döhler*, wobei auch der Tenorist Herr *Breiting* mitwirkte, war, wie man dort versicherte, das bedeutendste, das je in Copenhagen stattgefunden. Die Unkosten betrugen 660 Thaler, die reine Einnahme 1400 Thlr. Darauf, weil der ungeheuere Raum für Pianofortespiel überhaupt ganz ungeeignet war, vereinigten sich *Döhler* und *Ernst* zu Soiréen im Salon des Hôtel d'Angleterre, wo beide, ohne andere Mitwirkung, Sonaten von *Beethoven*, *Mozart*, und Stücke von *Sebastian Bach*, ausserdem auch moderne Salonsachen vortrugen.

Diese Soiréen fanden die grösste Theilnahme, und es war der Plan, vier bis sechs zu geben, als am Tage, wo die dritte stattbaben sollte, die Nachricht vom Tode des Vaters von *Döhler* eintraf, worauf die Soirée abgesagt wurde und *Döhler* nach Lucca zu seiner Familie abreiste. Hiernach ist somit jener Artikel zu berichtigen, der auch noch darin irrthümlich, dass von einem Geburtstage *Ernst's* die Rede ist, während es der Namenstag *Döhler's* war, der mit einer Aubade comique von *Ole Bull*, *Ernst*, mir und einigen einheimischen Künstlern eingeleitet wurde.

Die Wahrheit obiger Berichtigungen verbürgend, berufe ich mich namentlich auf die Herren Musikalienhändler *Lose* und Commerzienrath *Olsen*, welche die Arrangements leiteten.

Berlin, den 10. Juni 1843.

*F. S. Truhn.*

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien

## und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom 27. Juni bis 2. Juli d. J.*

*Banck, C.*, 2 Duetten f. 2 Singst. m. Pfte. Op. 50. Hamburg, Schuberth u. Comp. 15 Ngr.
*Beethoven, L. v.*, Marche funèbre de la Sinf. héroïque p. le Pfte p. Fr. Liszt. Wien, Mechetti. 1 Fl. 15 Kr.
*Benoni, G.*, Rom. Der stille Schmerz, f. 1 Singst. m. Pfte. Ebd. 15 Kr.
*Bertini, H.*, Serenata. Capr. p. le Pfte sur Don Pasquale. Op. 46. Mainz, Schott. 1 Fl. 21 Kr.
— La Gymnastique des doigts, préparat. à l'Etude du Piano. Exercice journal. et indispensable. Ebend. 1 Fl. 21 Kr.
*Burgmüller, F.*, 50 Erheiterungen f. d. Pfte. Ausw. reizend. Melodien im leichten Styl m. Fingersatz. Cab. 1. 2. Hamburg, Schuberth u. Comp. à 15 Ngr.
— Der kleine Dilettant am Pfte. 4 Rondino's über Lieder v. Krebs. No. 2. 3. 4. à 10 Ngr.
*Carpentier*, Bagatelle du Calde noir p. le Pfte. Mainz, Schott. 54 Kr.
*Chotek, F. X.*, Rondo à l'Hongroise p. le Pfte à 4 mains. Op. 60. Wien, Mechetti. 30 Kr.
*Czerny, C.*, Nocturne à 4 mains. Op. 647. Ebend. 30 Kr.
— Pet. Fant. p. le Pfte. Op. 722. No. 9. 10. Ebend. à 30 Kr.
*Döhler, Th.*, Tarentelle. Op. 39, arr. à 4 mains. Ebend. 45 Kr.
— Ballade, Op. 41, arr. à 4 mains. Ebend. 45 Kr.
— Gr. Fant., Op. 43, arr. à 4 mains. Ebend. 2 Fl.
— 6 Melodies p. le Pfte comp. et transcrites. Op. 44. No. 1—6. Mainz, Schott. à 45 Kr.
*Dreyschock, A.*, Le Ruisseau. Rom. sans paroles p. le Pfte. Op. 24. Ebend. 45 Kr.
*Eisner, C.*, Introd., Var. u. Polon. f. d. einfache Waldhorn mit Orch. Op. 9. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 2 Thlr.
— Dasselbe m. Pfte. Ebend. 1 Thlr.
*Esser, H.*, Ouv. a. Thomas Riquiqui f. d. Pfte. Mainz, Schott. 36 Kr.
*Hackel, A.*, 3 Noct. v. L. Foglar f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 76. Wien, Mechetti. 45 Kr.
*Hartmann*, 8 Skizzen f. d. Pfte. Op. 31. Heft. 2. Hamburg, Schuberth u. Comp. 20 Ngr.
*Haydn, J.*, 43me Quatuor, Op. 76, No. 1, part. Nouv. édit. Berlin, Trautwein et Comp. Subscr.-Pr. 15 Ngr.
*Herz, H.*, Le Tremolo s. un thème de Beethoven p. le Pfte. Op. 132. Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.
— Polon. favorite de Linda di Chamounix p. le Pfte. Ebend. 18 Kr.
*Hindle, J.*, Elégie p. Vcelle av. Pfte. Wien, Mechetti. 45 Kr.
*Hünten, F.*, Fant. brill. à 4 mains s. 2 motifs de l'Opéra: Le Roi d'Yvetot. Op. 125. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1 Thlr.
*Kalkbrenner, F.*, L'Echo! Scherzo brill. p. Pfte. Wien, Mechetti. 1 Fl.
— Le même à 4 mains. Ebend. 45 Kr.
*Krebs, C.*, Bergmannslied f. 1 Singst. m. Pfte. Hamburg, Schuberth u. Comp. 7½ Ngr.
*Küffner, J.*, Airs fav. de l'Opéra: Le Duc d'Olonne arr. p. Clar. 36 Kr., p. Guit. 45 Kr. Mainz, Schott.

*Kullak, Th.*, Fant. de Conc. s. Preciosa p. le Pfte. Op. 14. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr.

Lätitia-Ball-Tänze f. Pfte f. 1843 v. Klose u. Raymond. Breslau, Schuhmann. 5 Sgr.

*Liszt, Fr.*, Gr. Fant. s. la Tyr. de la Fiancée p. le Pfte. Hamburg, Schuberth et Comp. 25 Ngr.

— Rondo Fant. sur un Thème espagnol El Contrabandista p. le Pfte. Ebend. 1 Thlr.

*Melchert, J.*, Liederkranz f. 1 Singst. m. Pfte, enth. 4 Gesänge. Op. 3. Ebend. 15 Ngr.

*Mendelssohn Bartholdy, F.*, 17 Variat. serieuses, Op. 54, arr. à 4 m. Wien, Mechetti. 1 Fl. 30 Kr.

*Moscheles, J.*, 2 Etudes p. le Pfte. Op. 105. Ebend. 1 Fl.

*Nicolai, G.*, 2 Rom. Der nächtl. Ritter. — Das Schifflein, f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 12. Hamburg, Schuberth u. Comp. 15 Ngr.

*Pantke, C.*, Blauer-Montag-Galopp f. d. Pfte. Bresl., Schuhmann. 5 Sgr.

*Philipp, B. E.*, Champagner Apotheose f. 1 Singst. m. Pfte. Ebd. 7½ Sgr.

*Plachy, W.*, Fant. s. la Favorite et Maria Padilla p. le Pfte. Op. 95. No. 17. 18. Wien, Mechetti. à 30 Kr.

— Bonbonnière musicale. Melod. fav. transcrites p. le Pfte. Op. 97. No. 4. Cavat. a. Odoardo. Ebend. 30 Kr.

*Raymond, E.*, Gr. Fant. sur Anna Bolena p. Vlon av. Pfte. Op. 26. Breslau, Schuhmann. 17½ Sgr.

— 2 Lieder ohne Worte f. d. Pianoforte. Op. 29. Ebend. 7½ Sgr.

*Saloman, S.*, 6 Lieder für 1 Singst. m. Pfte, Op. 4, deutsch u. dänisch. Hamburg, Schuberth u. Comp. 20 Ngr.

— 6 Dichtungen f. Gesang u. Pfte. Op. 5. Ebend. 15 Ngr.

— Dramat. Gesänge a. d. Troubadour v. E. Brunnow m. Pfte. Op. 6. Ebend. 20 Ngr.

*Sauerwein, F.*, Air autrichien p. le Pfte. Op. 2. Wien, Mechetti. 30 Kr.

*Schmitt, J.*, Erster Lehrmeister am Pianoforte. Op. 301. Hamburg, Schuberth u. Comp. 1 Thlr., m. Beilage d. Schuberth'schen musikal. Fremdwörterbuchs.

*Schubert, P.*, Air tyrol. var. p. le Pfte. Op. 33. Mainz, Schott. 1 Fl.

— Air autrich. var. p. le Pfte. Op. 34. Ebend. 1 Fl.

*Schuberth, C.*, 4 Elégies p. Vcello et Pfte. Op. 10. Hamburg, Schuberth et Comp. 25 Ngr.

*Strauss, J.*, Die Lustwandler, Walzer, Op. 146, f. Orch. 3 Fl. 30 Kr., f. 3 V. u. B. 1 Fl., f. V. u. Pfte, f. Fl. u. Pfte à 45 Kr., f. 1 Fl., f. Csakan à 20 Kr., f. Guit. 30 Kr., f. d. Pfte zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., zu 2 Händen 45 Kr., im leichten Style 30 Kr. Wien, Haslinger.

Tanzkränzchen, das, im Hause. Samml. d. neuest. fav. Tänze im leichten Arrangement f. d. Pfte. No. 1—8. Breslau, Schuhmann. Subscr. Preis à 2½ — 5 Sgr.

*Taubert, W.*, Fant. f. d. Pfte. Op. 54. Wien, Mechetti. 1 Fl. 15 Kr.

*Teichmann, A.*, Ariette: La Richiesta. Die Frage, f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 15 Kr. (l'Aurora No. 301.)

Text zur Oper: Des Teufels Antheil, nach d. Franz. d. Scribe, v. H. Börnstein u. C. Gollmick m. Musik v. Auber. Mainz, Schott. 24 Kr. n.

*Töpfer, J. C.*, Allgem. u. vollst. Choralbuch zunächst z. Dresdner, Weimar. u. Erfurter Gesangbuche. 1e Lief. Erfurt, Körner. 7½ Sgr.

*Vollweiler, C.*, Marche héroique. Morceau de Bravoure p. le Pfte. Op. 7. Hamburg, Schuberth et Comp. 20 Ngr.

*Wedemann, W.*, Prakt. Orgelmagazin. 4e Lief. Weimar, Voigt. 15 Sgr.

*Wilmers, R.*, Gr. Fant. s. la Melancolie de Prume p. le Pfte. Op. 9. Hamburg, Schuberth u. Comp. 1 Thlr. 7½ Ngr.

*Wolff, Ed.*, Fant., Var. et Final s. la Reine de Chypre p. le Pfte. Op. 68. Mainz, Schott. 1 Fl. 21 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch **Breitkopf & Härtel** in Leipzig zu beziehen.

# Ankündigungen.

Bei **Friedr. Schulthess** in Zürich sind so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

## *Sammlung*

zwei-, drei- und vierstimmiger Lieder für Gymnasien und höhere Bürgerschulen

von

**W. Krauskopf.**

1s Heft, drei- und vierstimmige Lieder enthaltend. Quer 8. broch. Preis 28 xr. oder 7 Ggr.

2s Heft, drei- u. vierstimmige Lieder enthaltend. Pr. 28 xr. od. 7 Ggr.

3s Heft, zweistimmige Lieder für Privatschulen enthaltend. Preis 16 xr. oder 4 Ggr.

## Handbuch

beim Unterricht im Gesange für Lehrer und Lernende

von

***W. Krauskopf.***

8. broch. 36 xr. oder 9 Ggr.

---

Mit Eigenthumsrecht erscheint binnen Kurzem in unserm Verlage:

**Franz Liszt,** Petite Valse favorite pour Piano.

**Louis Spohr,** 3e Trio für Piano, Violine u. Vcelle. Op. 124.

**Leopoldine Blahetka,** Capriccio, Op. 47, für Piano.

**Louis Schuberth** (Capellmeister), Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Op. 22.

— — 2e Quartett für Piano, Violine, Viola u. Vcello. Op. 32.

— — Bibliothek für meine Kinder. 1e Serie für Pianoforte solo. 2e Serie für das Zusammenspiel (à 4 ms. u. m. Begleitung).

Ferner erscheint von demselben Componisten unter nachfolgendem Titel:

**Gründlicher Unterricht in der Theorie der Tonsetzkunst,** aufgezeichnet nach eigenen Erfahrungen von *Louis Schuberth* in 2 Bänden. 1r Theil: Generalbasslehre. 2r Theil: Instrumentirung, Formenlehre, Contrapunkt, Fuge und Canon. (Preis etwa 2 Thlr.)

Alle Buch- und Musikalienhandlungen nehmen Bestellungen an

**Schuberth & Comp.** in Hamburg u. Leipzig.

---

Im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig erscheinen bis zum 15. Juli mit Eigenthumsrecht:

**Hünten, Franç.,** Les Bords du Rhin. Grande Valse brillante pour Pianoforte à quatre mains. Op. 120.

**Moscheles, Ign.,** Don Pasquale. Fantaisie brillante sur des Thèmes favoris de cet Opéra de Donizetti pour Pianoforte.

**Veit, W. H.,** 4ième Quintetto p. 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles. Op. 15.

---

In der Hofmusikalienhandlung von **C. Bachmann** in Hannover erschien so eben und ist zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen:

**Caledon.** N. Motherwells Lieder übersetzt von H. J. Heinze für Sopran oder Tenor und Piano componirt und Fräul. Minna Schriebel, königl. Hannov. Hofopernsängerin, zugeeignet von Dr. *Heinrich Marschner*. Op. 125. Heft 1. Preis 1 Thlr.

---

### Zur Nachricht.

Das seit einigen Monaten von Erfurt und dessen Umgebung ausgehende, allgemein verbreitete Gerücht, dass ich an einem Schlagfluss todt sei, ist ganz grundlos, da ich mich seither bis jetzt bei meinem Aufenthalt in Arnstadt und Gotha gesund und wohl befunden habe.

Da sich nun die nämliche Kunde auf's Neue behauptet und sogar die *Thüringische Zeitung* vor wenigen Tagen meldet: ich sei bei Erfurt todt gefunden, so erkläre ich das Gerede im Publikum für abscheuliche Lügen, und bemerke, dass ich *seit ¼ Jahr* bis jetzt Erfurt und dessen Terrain betreten und jeden Tag mein Pensum von Arbeit vollführt habe.

Arnstadt, den 23. Juni 1843.

**H. Böhner,** Componist und Virtuos.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Juli. № 28. 1843.



## *Etwas über die in der katholischen Kirche gebräuchlichen Choralbücher.*

Den aufmerksamen Lesern der Allgem. Musikal. Zeitung (No. 21 und 22) wird es nicht entgangen sein, dass Herr Fétis dem Herrn Kiesewetter gegenüber behauptet, der berühmte Codex von St. Gallen könne, weil kein Antiphonar sondern Graduale, auch keine Copie des viel besprochenen Antiphonars S. Gregor's d. Gr. sein, und dass hinwiederum Herr Kiesewetter diese Ansicht auf's Entschiedenste zu bekämpfen sucht. Zur angemessenen Würdigung der beiderseitigen Ansichten möchte es deshalb vielleicht zweckdienlich sein, den hierauf bezüglichen kirchlichen Sprachgebrauch etwas näher zu erörtern.

Antiphonarium oder Antiphonale nannte man früher, wie dieses auch der gelehrte D. Pietro Alfieri *) zugesteht, die Sammlung der bei dem Gottesdienst überhaupt gebräuchlichen Gesänge, mochten sie nun auf das Messopfer, das canonische Officium oder irgend eine andere liturgische Function Bezug haben. Deshalb wurde auch die Sammlung des heil. Gregor d. Gr., gewiss nicht die erste der Art, Antiphonarium, häufiger jedoch und von den Biographen des h. Papstes ausschliesslich Antiphonarius cento **) oder auch blos Cento genannt, eben weil dieses Buch nach dem Berichte des Johannes Diaconus ***) (lib. II, c. 1, n. 6 de vita S. Gregorii Papae) nur eine fleissige Zusammenstellung der besten vorhandenen Kirchengesänge enthielt. Dass dieses Buch wirklich mehr als das in den sogenannten Antiphonaren Enthaltene, nämlich auch das in sich fasste, was man jetzt in den Gradualen findet, erhellt schon aus dem ersten Gesangstücke desselben: Ad te levavi animam meam, dem Anfange des Introitus für den ersten Adventsonntag, woraus zugleich hervorgeht, dass der h. Gregor seine Choräle nach der auch jetzt noch üblichen, dem Kirchenjahre angemessenen Ordnung zusammengestellt hatte. In späteren Zeiten wurden die Gesänge, die früher das Antiphonarium enthielt, in zwei Bücher vertheilt, nämlich in das Graduale und Antiphonale, und es findet sich diese Vertheilung in allen bis zur Zeit der Tridentinischen Kirchenversammlung hinaufreichenden, noch vorhandenen Choralbüchern.

Das Graduale hat seinen Namen von dem Gesange, welcher in der Zeit zwischen der Epistel und dem Evangelium auf den zum Ambo führenden Stufen (in gradibus ambonis) gesungen wurde, und es enthält dieses Buch in seiner jetzigen Gestalt alle bei der heil. Messe von dem Chore vorzutragende Gesänge, als da sind: der Introitus, das Kyrie und Gloria, das Graduale und Alleluja, den Tractus, die Sequenz, das Credo, Offertorium und Sanctus, die Communio und das Agnus Dei. Es zerfällt in zwei Haupttheile, nämlich in das Proprium de tempore und in das Proprium de Sanctis. Ausser den auf Pergament geschriebenen, oft mit schönen Initialen gezierten Exemplaren des Graduale, wie sie sich noch hier und da in einzelnen Kathedralen oder grossen Bibliotheken vorfinden, verdient besonders erwähnt zu werden die erste, nach kostbaren Manuscripten gedruckte Ausgabe, welche folgenden Titel führt: Gloria Christo Domino Amen. Graduale sacrosanctae romanae ecclesiae integrum et completum tam de tempore quam de sanctis juxta ritum missalis novi ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restituti, et Pii V. Pontificis maximi jussu editi, nunc primum accuratissime impressum summaque diligentia tam in textu quam in cantu emendatum. Cum Kyriali modulationes omnes continente, quibus in ipsis, Hymno Angelico ac symbolo decantando romana utitur ecclesia 1579. Venetiis ex officina Petri Lichtenstein. latine: lucidus lapis, Patricii Agrippinensis. Auf der letzten Seite steht: Anno Christi Redemtoris 1580. Sodann verdient erwähnt zu werden die in Deutschland sehr wenig bekannte Ausgabe: Graduale de tempore juxta ritum sacrosanctae romanae Ecclesiae cum cantu Pauli V. jussu reformato. Cum privilegio. Romae ex Typographia Medicaea. Anno 1614. Der zweite Band führt den Titel: Graduale de Sanctis juxta ritum etc. Romae, 1615. Von diesem eleganten Druck, welchem, wie vielen späteren Ausgaben, die von Palestrina und Guidetti in vereinter Kraft veranstalteten Arbeiten zu

*) S. Saggio storico teorico pratico del canto Gregoriano o Romano, operetta del padre D. Pietro Alfieri, Roma, tipografia delle belle arti, 1835.

**) Cento, von dem griech. κέντρων, italienisch centone, bedeutet: Flick- und Stückwerk; in der Poesie: ein aus mehreren Dichtern oder Gedichten zusammengetragenes Gedicht; in der neueren Musik: ein aus mehreren Musiksätzen zusammengesetztes Instrumentalstück.

***) Der sonst so gründliche Antony nennt ihn in seinem Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges irrthümlich Joh. Damascenus.

Grunde gelegt wurden, sind nach Alfieri's Angabe selbst in Rom nur noch wenige Exemplare (alcune copie) vorfindlich. Die gewöhnlichen in Deutschland gebräuchlichen, nicht selten sehr uncorrecten Chorexemplare des Graduale sind zumeist in Frankreich oder Belgien gedruckt. Als ein Auszug aus demselben, der jedoch manches moderne, oft sehr triviale Machwerk enthält, ist das sogenannte Kyriale Luxemburgense anzusehen, worin nur verschiedene Melodieen des Kyrie, Gloria u. s. w. und neue Cantilenen enthalten sind.

Anbelangend das Antiphonale, welches wohl auch Responsoriale genannt wird, so enthält dieses in seiner jetzigen Fassung die bei den canonischen Tagzeiten gewöhnlichen Gesänge, nämlich die Antiphonen sammt den betreffenden Psalmenintonationen, die Responsorien und Hymnen, welche letzteren auch oft in einem eigenen Hymnarium enthalten sind. Seit die prächtig geschriebenen Exemplare des Antiphonale immer seltener werden und die einzelnen Pergamentblätter zur Ausbesserung der schadhaften Orgelbälge dienen, gebraucht man in den Chören meistens die französischen, belgischen und seltener die deutschen Ausgaben, von denen auch kleine Handausgaben und Auszüge, z. B. das Officium defunctorum, mehrfach veranstaltet wurden.

Ausser den genannten Choralbüchern enthält auch noch das Missale diejenigen Gesänge mit Noten versehen, welche vom fungirenden Priester selbst theils nur angestimmt, theils auch ganz gesungen werden. Zur Bequemlichkeit hat man einzelne Theile des Missale, namentlich die Gesänge für die Hebdomada sancta (Charwoche) und aus diesen wieder die Passionen, welche sonst nur nach allgemeinen Regeln gesungen werden, mit vollständigen Noten besonders abgedruckt. Ausserdem sind in den einzelnen Diöcesan-Ritualen die bei den feierlichen Benedictionen, Begräbnissen, Processionen und andern aussergewöhnlichen liturgischen Handlungen vorgeschriebenen Sangweisen enthalten *).

Es genüge diese kleine Andeutung, um künftigen Missverständnissen und Verwechselungen beim Besprechen des katholischen Choralgesanges vorzubeugen.

Coblenz.

*J. A. Dommermuth*, Kaplan zu Liebfrauen.

---

## Recension.

*Lindpaintner:* Kriegerische Jubel-Ouverture zur Feier 25jähriger Regierung König's Wilhelm von Würtemberg, für das grosse Orchester; Op. 109. — Preis der Partitur 4 Thlr.; für das grosse Orchester (soll wohl heissen: Orchester-Stimmen): 5 Thlr. Berlin, bei A. M. Schlesinger.

L. Tieck bedauerte kürzlich bei Herausgabe der Gedichte K. Förster's, dass er so viele Gelegenheitsgedichte geschrieben habe, und wollte diese überhaupt nicht als wahre Poesie gelten lassen. Th. Hell nahm aber mit Recht den Dichter wie das Princip in Schutz, dass eine äussere, momentane Veranlassung zu einem Kunstwerke demselben durchaus nichts von seinem Werthe entziehe, wenn nur der schaffende Genius eben so bereitwillig wie der Künstler dem Rufe des Augenblicks folge. — Ob ein freundlicher Strahl der Morgensonne, ob ein fernher tönendes Abendläuten, ob ein Paar vorüberblitzende schöne Augen, ob die unwillkürliche Erinnerung an eine erhabene Persönlichkeit, an ein vieljähriges, heilbringendes Wirken dem Künstler den Griffel in die Hand geben, oder ob diese Erinnerungen und Anregungen von Andern ihm zugeführt werden, ist fast gleich; nur die rege, begeisterte Empfänglichkeit für den Ruf, für den Stoff ist unerlässliche Bedingung. Wird diese erfüllt, und gelingt so das aufgetragene Werk, dann nennt es Gelegenheitsstück, oder freies Geschenk der Muse: es ist ein Kunstwerk; die Veranlassung verweht, aber das Kunstwerk bleibt. Goethe's schönste Lieder sind Gelegenheitsdichtungen; Weber's Jubelouverture wurde in speciellem Auftrag componirt, aber der Genius vernahm den Ruf, und zündete die heilige Flamme der Begeisterung in der Brust des Künstlers. — Gebt also nur immer euern Dichtern, euern Künstlern Gelegenheit zu schönen, feiernden Werken! Sie huldigen gern dem Grossen, dem Edlen, dem Schönen, und feiern es freudig in Farben und Marmor, in Worten und Tönen! —

Und eine schöne, erhabene Feier war es in der That, die unsern trefflichen Meister Lindpaintner zu dem vorliegenden Werke aufrief, und wahrlich nicht invita Minerva! Der edle König Wilhelm von Würtemberg, der bei jener grossartigen Feier auf eine reiche, würdige Lebensperiode zurückblickte, bezeichnete diese selbst würdevoll, durch eine wahrhaft königliche Handlung, durch jene vielgepriesene unbedingte Amnestie, deren Erinnerung in der jüngsten Zeit durch eine neue, grossmüthige Handlung in ähnlichem Sinne lebhaft angeregt wurde. Wie allgemein dem edlen, heldenmüthigen König zu jener Zeit die begeisterten Stimmen des In- und Auslandes huldigten, ist bekannt; aber besonders wohlthuend und erfreulich ist es, dass auch die Künste einem solchen Feste ihre hohe Weihe verleihen, und so heissen wir denn das vorliegende, preisende und preiswürdige Werk in doppeltem Sinne willkommen.

Es beginnt mit einem Andante maestoso, $^3/_4$, F dur. — Aus dem leise aufwogenden Anfangstacte entwickelt sich schon im nächsten durch ein rasches Crescendo ein hochaufjauchzender Jubelruf. Nun bildet das feiernde „God save the King" den Grundstoff des trefflich gehaltenen Einleitungssatzes. Diese merkwürdige, wahrhaft grossartige Melodie ist jetzt fast cosmopolitisch geworden, und in der That können wir uns kaum eine Weise denken, die in so gedrungener Form, bei so ruhig erhabenem Schritt, so logisch gesteigertem Periodenbau Alles in sich vereinte, was man bei einer Melodie in Anspruch nimmt, die Grosses und Erhabenes in einfacher, eindringlicher

---

*) Beim Schlusse dieser Zeilen erhält Referent in dem Archiv für theolog. Literatur (Jahrg. 1843, 4. Heft, Regensburg bei Manz) den Anfang einer Kritik der Lehre vom röm. Choralgesange von Fr. Jos. Vilsecker, worin ausser der noch glimpflichen Andeutung, wie Herr Vilsecker die Geschichte der europäisch-abendländischen Musik von Kiesewetter ausgeplündert hat, schätzenswerthe Notizen über den röm. Choralgesang und seine Literatur enthalten sind, so dass wir uns schon zum Voraus auf die Fortsetzung desselben freuen.

Weise schildern und feiern soll. — Wenn auch diese Melodie, die wohl überhaupt als die am Weitesten verbreitete und gekannte bezeichnet werden muss, bereits von einer ganzen Reihe Componisten, namentlich in Ouverturen auf verschiedene Weise benutzt wurde, so müssen wir dennoch die Wahl des verehrten Meisters vollkommen billigen. Auch enthält diese Kraftmelodie so viel inneres Leben und ist, nach vielfacher Behandlung und Ausbeutung, noch immer so reicher Harmonieenwendungen werth und fähig, dass sie gewiss stets neu erscheinen wird, wenn sie ein Meister wie Lindpaintner auf die Capelle bringt. — Die Behandlung der vielbesprochenen, vielgesungenen und doch noch lange nicht ausgesungenen Melodie, deren sie sich nun hier zu erfreuen hat, ist vortrefflich. — Ein Althorn, begleitet von drei Posaunen, führt durchgängig in milder fast frommer Haltung die Melodie ein, und zwar immer nur in Abtheilungen von zwei Tacten (zu welcher Gliederung sie sich so trefflich eignet), worauf das volle Orchester jedes Mal in demselben Rhythmus antwortet. Nach den ersten zwei Tacten geschieht dies, sehr sprechend, mit dem an die Spitze des Werkes gestellten Gedanken, den wir als aufjauchzenden Jubelruf bezeichneten. Nach den folgenden, einzelnen Fragmenten des grossartigen Liedes ergreift das Quartett eine sehr reiche, wirksame Figur, während die sämmtlichen Blasinstrumente, in kräftigen Accenten einen imposanten Gegensatz dazu bilden. So erscheint nach und nach das ganze Feierlied in ungesuchter, aber edler, würdevoller Harmonie, und jede Unterbrechung ist durch neue, bedeutende Färbung bezeichnet und gesondert. — Nach zwei episodischen Tacten der weichen Blasinstrumente tritt überraschend das God save the King, in seinen zwei ersten Tacten, in Des dur ein, diesmal kräftig beantwortet von den beiden F-Trompeten (à piston, was bei Aufführung der Instrumente nicht bemerkt ist). Da der Componist die Trompeten so intoniren lässt:



so würde uns das dadurch hervorgehende frei eintretende *as* nach dem ihm vorausgehenden *ges* (der Componist baute den zweiten Tact des Melodieenfragmentes auf die Septime von *As)* etwas frappiren, überzeugte uns nicht der unmittelbar darauf folgende Eintritt in A dur, dass die Septime absichtlich gewählt wurde, um, enharmonisch als *fis* gedacht, das Harte der fremden Harmoniewendung zu mildern. Solcher Züge finden sich in Lindpaintner's Werken sehr viele, und sie verdienen gewiss die Beachtung und Hervorhebung einer sorgfältigen Kritik, die sich nicht in blosen Phrasen ergehen will. Nach einer geistvollen Wiederholung und Steigerung dieses Gedankens schliesst der interessante erste Einleitungssatz, und es erscheint nun ein sehr aufgeregtes Allegro, das eine heroische, jeden Widerstand besiegende Manifestation ausspricht. So kurz dieser Satz ist, so gedrungen und wirksam tritt er hervor, und schliesst mit kräftigen Accenten in der Dominante der Haupttonart, worauf denn der eigentliche Kern des bedeutenden Werkes erscheint. Es ist dies ein Allegro vivace, F dur, $^6/_4$. Man würde sich sehr irren, wollte man voraussetzen, dass dieses Allegro sich nun sogleich in einer imposanten, heroischen Gestalt zeigen werde. Es tritt im Gegentheil fast spielend vor uns hin, indem die erste Violine nach einem heitern Motiv zu suchen scheint, das sie denn auch bald findet, und nun in gemüthlicher, anmuthiger Weise entfaltet. Hier vergessen wir eine geraume Zeit, dass der Componist seine Jubelouverture eine kriegerische genannt hat. Nur eine sanfte Fröhlichkeit, eine bewusstvolle, wir möchten sagen eine ländliche oder civile Freude athmet das graziöse Thema, dessen zweite Hälfte bei dem Eintritte der Blasinstrumente einen fast naiven Character trägt. Auch trennt sich der Componist nicht so bald von seinem anmuthigen Gedanken, der mit gar freundlichen episodischen Ausschmückungen oft, aber ohne zu ermüden, wiederholt und geistreich gewendet wird. Dabei erscheint nun die Kunst der Instrumentirung, in welcher unser Meister wohl von Wenigen erreicht wird, im schönsten Lichte; nicht etwa, weil grosse Anstrengungen gemacht werden, sondern weil eben in der Farbengebung Alles so gar leicht und natürlich hervortritt. Mit einem kräftigen, stark markirten neuen Thema strömt endlich das volle Orchester zusammen. Nachdem der Satz wirkungsvoll nach G moll geführt ist, treten uns ganz ungesucht, aber sehr überraschend wieder die zwei ersten Tacte des God save the King entgegen, und erscheinen geschickt in den Satz verwebt in verschiedenen Harmonieen, als interessante Reminiscenz. Nach einem, in Form und Stellung sehr wirksamen Unisono des Quartetts, durch markirte Einschnitte des ganzen übrigen Orchesters noch mehr hervorgehoben, leiten drei günstig gruppirte Tacte, durch das Althorn, drei Posaunen und Pauken ausgeführt, den sehr sangbaren Mittelsatz ein, dem gleich bei seinem Eintritt durch die stakkirte Begleitung der Altviolen ein reges Leben verliehen wird. Bei dem darauf eintretenden glänzenden Tuttisatze heben sich gegen die belebte Figur der Violinen und die kräftige Haltung des übrigen Orchesters die selbständigen markigen Bässe höchst wirksam hervor. An das kriegerische Element des Werkes werden wir im Verlauf dieses Satzes lebhaft erinnert, wo bei dem Inganno nach As dur die Trompeten in dieser Tonart, und gleich darauf, nach der enharmonischen Verwechselung, in E dur und so successiv in C und A ihren Ruf ertönen lassen, während das Quartett seiner Figur treu bleibt, und das übrige Orchester mit kräftigen Accenten den Rhythmus scharf bezeichnet. So wird bei lebhafter, immer bedeutsamer, zuweilen höchst eigenthümlicher Modulation der Schluss des ersten Theiles herbeigeführt. Die zweite Abtheilung ist, der Structur wie dem Gedanken nach, der ersten ganz ähnlich. Auch hier macht sich, bei dem wirkungsvollen Trugschlusse (hier nach Des dur) das kriegerische Princip durch die oben bezeichneten Trompetenklänge geltend; auch hier tritt, in motivirter Transposition, die Reminiscenz des in der Einleitung so schön ausgesprochenen God save the King wohlthuend hervor. Schon glaubt man, dass, nachdem der Satz vollkommen cadenzirt mit einer kräftigen Modulation, die in C in ein pomphaftes, vier Tacte dauerndes Unisono ausgeht, der Schluss des Werkes

nahe sei, als das Orchester mit jenem Unisono plötzlich abbricht und Militärtrommeln in einem gewaltigen vier Tacte anhaltenden Wirbel eine neue Scene ankündigen. Trompeten in C und F schliessen sich mit lebhaftem Geschmetter ihren Kriegsgefährten an, während das Quartett mit einem schwirrenden Unisono in C die Basis bildet. Wie im Sturmschritt steigt nun das Orchester, bei fortwährendem Kriegsgetön, durch die chromatische Tonleiter empor, bis es mit dem glücklich erkämpften F moll einen neuen, grossen Satz beginnt, den der Componist mit „$^4/_4$, Allegro impetuoso, Battaglia" bezeichnet. Nun erst finden wir die Benennung: kriegerische Jubelouverture vollkommen gerechtfertigt, denn Alles, was bisher an den militärischen Character erinnerte, war nur Andeutung. Hier rollt der Künstler ein völliges Schlachtgemälde vor uns auf, und zwar mit kecken, starken Zügen und in lebhaften Farben. Die Orchestermassen sind mit fester Hand gruppirt, und wenn auch die eigentlichen musikalischen Ideen und Figuren wohl Alle schon in ähnlicher Beziehung vorgekommen sind, so machen sie doch auch in der vorliegenden Zusammenstellung die beabsichtigte drastische Wirkung. Ganz besonders effectuirend durch Harmonie und Instrumentirung, wie durch rhythmische Structur sind namentlich die neun letzten Tacte dieses Kampfgemäldes, ehe der Triumph- und Siegesmarsch eintritt. Eine kurze, kräftige Intrade von sämmtlichen Blech- und Militärinstrumenten im Tempo maestoso kündigt diesen Fest- und Triumphmarsch an, den der Componist mit: molto vivace, und noch speciell als „Doublir-Marsch" bezeichnet. Diese genaue Bezeichnung erscheint auch wirklich nothwendig, wenn der Marsch im Sinne des Componisten ausgeführt werden soll, denn nach dem ersten Anblick scheinen Form und Idee desselben mehr eine feierliche, würdevolle Bewegung zu verlangen, als der Doublirmarsch bedingt. Der Marsch besteht aus vier Theilen nebst Coda. Den Gedanken nach nicht eben neu und ergreifend (im dritten und vierten Theil wohl selbst etwas zu gewöhnlich), ist er mehr auf Massenwirkung angelegt, und diese wird er vollständig erreichen. Die Coda führt durch ein rasch modulirendes Unisono zu dem Quart-Sexten-Accord von C, und mit dem Eintritt dieses Accordes spricht das ganze, imposante Orchester im Fortissimo nunmehr die grandiose Melodie aus, die wir wohl nicht mit Unrecht eine cosmopolitische nannten. Die Art und Weise, wie hier der Componist Melodie und Begleitung vertheilt und geordnet hat, müssen wir als höchst bedeutsam und wirkungsreich bezeichnen. Schon dass die fünf ersten Tacte auf den Orgelpunct C erbaut sind, während kräftige, ungewöhnliche Harmonieen die grandiose Melodie umwogen, macht eine spannende, imposante Wirkung, und die gewählte, vorherrschende Sextolenfigur verleiht dem Ganzen eine ungemeine, schimmernde Lebendigkeit. Nur in den letzten Tacten dieser Paraphrase erinnert die Behandlungsart wohl etwas an die Ausstattung und an die Ornamente, die C. M. v. Weber dieser Melodie in seiner Jubelouverture gegeben hat, was unser trefflicher Meister wohl leicht hätte umgehen können. Mit dem Schlusse der Melodie tritt noch einmal der $^4/_4$-Tact ein; piano beginnend wächst das Orchester rasch zum Fortissimo an, und mit einer energischen, rauschenden Schlussformel endet das umfangreiche jedenfalls interessante beifallswürdige Werk, das sich vorzüglich zur Aufführung bei festlichen Veranlassungen eignen dürfte, und wo man überhaupt über bedeutende Orchestermassen zu gebieten hat, auf welche es unverkennbar berechnet ist. —

Zweckmässig und beachtenswerth sind in dieser Beziehung die beigefügten Winke über die Anwendung der Tutti-Blasinstrumente, des Althornes, der Pauken u. s. w. — Die Ausführung dieses Werkes bietet einem guten Orchester durchaus keine erhebliche Schwierigkeit dar. Nur in der Introduction wird das Quartett bei den reichen Figuren Gewandtheit und Uebereinstimmung zu leisten haben, ohne dass jedoch Unpracticables von ihm gefordert wird; was bei einem so kundigen Meister wohl auch nicht anzunehmen ist.

Wenn bedeutende Orchester sich gewiss bald und mit dem sichersten Erfolge dieses Werkes bemächtigen werden, so dürfte dasselbe auch vorzugsweise sich zu einem Arrangement für Militärmusik eignen, die ja bekanntlich in der neuesten Epoche einen so bedeutenden Aufschwung genommen hat. Mit Sorgfalt arrangirt, wird diese Ouverture, von einem starken Militärchor ausgeführt, sicher eine grossartige Wirkung machen. — Dem Referenten lag bei dieser Besprechung nur die Ausgabe der Partitur des Werkes vor; diese aber ist schön, deutlich und correct gestochen. *Al.*

## NACHRICHTEN.

*Wiener Musikleben.* (Beschluss.) Von den Concerten jener Institute, welchen die höhere Tonkunst Ziel und Bestimmung, führe ich den Leser zu andern, die in der Regel zwar minder einflussreich als jene sind, doch entschieden gewichtiger als die hochtrabenden, meistens hohlen, muthherzigen Philippiken der Virtuosen par excellence, ihrer Natur nach mehr oder weniger wirkliche Kunstbedeutung haben. Ich meine die Concerte, in denen uns etwas Ursprüngliches, Hervorgebrachtes, Geschaffenes vorgeführt wird, und bei welchen das Wohl und Wehe der Kunst nicht von einem Staccato, von einem Triller, von einem zehnfingerigen Kanonenaccorde abhängt, sondern die Muse ohne Schnürleib und Modetoilette in liebenswürdiger Freiheit einhergeht. Im vorhinein bedingt beim Schaffenden schon das höhere Streben unsere Anerkennung, und nur ausgesprochene Talentlosigkeit, unedle Gesinnung, wo nicht gar Anmaassung müssen hier den Beistand der Kritik verwirken. Diese sollte wenigstens ihren ganzen Einfluss aufbieten, wo es sich darum handelt, den bescheidenen Componisten, der von der Virtuosendespotie zurückgedrängt, sich ohnehin nur schwer und meist mit Opfern durchzuarbeiten vermag, hilfreich in den Vordergrund zu stellen. Wollte Gott, die Journalsliteraten fingen einmal wieder an, den Enthusiasmus für wandernde Fingerhelden einzudämmen, das Publicum auf den Unterschied zwischen Künstlern und Virtuosen aufmerksam zu machen, und letztere, wenn nicht hervorstechende, musterhafte Origi-

nalität vorhanden, in die ihnen gebührenden Schranken zurückzuweisen, anstatt die Mechanik, mit etwas weniges Innerlichkeit und Geschmack versetzt, zu einer Höhe hinaufzuschreiben, auf welcher sie sich, der wahren Kunst gegenüber, durchaus nicht behaupten kann. Gewiss trägt gerade diese freigebige Apotheosirung, die von der Journalkritik der Ausübung gezollt wird, nicht wenig dazu bei, dem Geschmacke an flüchtigen, sinneschmeichelnden Genüssen eine Art rationeller Stütze zu geben, zum Nachtheile für das schaffende Princip, das hier von der Fürsprache dort von der Theilnahme nur karg bedacht, schüchtern und verzagt den Triumphzügen nachzieht, womit die vergötterte Macht der Ausübung ihre dünkelvolle Siegesbahn von Stadt zu Stadt, von Land zu Land bezeichnet. — Beginnen wir gleich mit einem Manne der europäisch celebrirt wird, obgleich ihn gerade Oesterreich, dem er doch angehört, weniger als er es verdient, zu nennen pflegt:

*Siegmund* Ritter *von Neukomm*. Vom Mozartfeste aus begab sich dieser würdige Componist hierher und that, was er in den heterogensten Chancen des Lebens nicht lassen konnte, er — componirte. Man ehrte seine Anwesenheit durch die Aufführung einer grossen doppelchörigen Vocalmesse, eines Regina coeli u. a. m. aus seiner Feder, in der Kirche, und anderer Compositionen, worunter sein grosses Guttenberg-Te Deum, im Concertsaale, letzteres bei Gelegenheit einer von der Gesellschaft der Musikfreunde veranstalteten grossen Academie. *Neukomm*, fast etwas fremd geworden unserer von andern Harmonieen durchströmten Zeit, ragt, ein kräftiger Zweig der *Haydn*'schen Schule, aus einer vergangenen Periode in unsere Gegenwart herein. Allein hört man ihn nur öfter, gibt man sich dieser klaren, besonnenen, nach edler Popularität strebenden Musik mit vertrauender Seele hin, so füllt sein vollendeter Styl freudig aus, er gemuthet uns Freund, Tröster, Besänftiger, wenn ich so sagen darf. Wahrlich, solch ein Styl thut uns zuweilen Noth, damit wir von so mancher hervorgezwängten Kunstarbeit, die uns mitschwitzen macht, ausruhen unter dem wohligen Schatten einfacher Tonschönheit. Die Natur in der Kunst ist ein gar seltener Gast geworden. Doppelter Willkommen ihm, wenn er, meist ein stiller, in sich schauender Wanderer, in unsern geräuschvollen Räumen einkehrt.

Capellmeister *Otto Nicolai*, uns durch energische Leitung der Oper wie durch die glänzende Wiederbelebung der philharmonischen Concerte doppelt werth geworden, lieferte in einem, unter Mitwirkung der Kräfte der Hofopernbühne auch executorisch trefflichen Vocal- und Instrumentalconcerte Proben eines so unzweifelhaften Compositionsvermögens, unterstützt von eben so gründlichen als umfassenden Studien des Tonsatzes, dass wir sehnlichst einem deutschen Bühnenwerke von ihm entgegensehen. Das reichhaltige Programm dieses Concertes umschloss Werke des Kirchen-, Theater- und Kammerstyles und befriedigte Kenner und Laien in gleichem Maasse. Während einerseits *Nicolai's* Templario noch immer eine Repertoiroper auf den italienischen Bühnen bildet, zeigte er sich hier andererseits wieder als sehr gewandt in Handhabung strenger Formen, widerlegt also höchst ehrenvoll jene Stimmen, die ihm, als Deutschen, modern italienische Schreibart zum Vorwurfe machen. Er hat diese angewendet, wo es an Ort und Stelle war, und wird die deutsche Bühne gewiss in dem ihr eigenthümlichen Geist zu behandeln wissen. Was ihm in den Arbeiten für diese sehr gut zu Statten kommen muss, ist die Fertigkeit im cantablen Styl, den er dem mehrjährigen wohlbenutzten Aufenthalte in Italien verdankt. Ein künstlerischer Vorzug, der gar manchem, sonst achtenswerthen deutschen Componisten von Herzen zu wünschen wäre.

*August Walter* aus Stuttgart, ein talentvoller, nach gediegenen Vorbildern arbeitender junger Componist, musste die Nachmittagsstunden eines Sonntags zu Hilfe nehmen, um nur zu einem Concerte zu gelangen, das ihm Geld kostete. Sagt' ich's nicht, dass die Triller- und Arpeggienmacher ihre Polypenarme um alle Börsen, alle Erholungsstunden, allen Enthusiasmus zu schlingen wissen, und den höher Strebenden Thüre und Thor zum Ruhm und Erwerb zu verschliessen drohen? *Walter* hat ein interessantes Octett geschrieben. Vielleicht wird irgend ein mitleidiger Verleger sich entschliessen, es ohne Honorar zu stechen. Unseliger Jünger der Kunst! wer hiess dich auch deine Zeit mit Setzkunst oder Partituren vertändeln, anstatt 8 bis 10 Stunden täglich auf einem nützlichen Instrumente regelmässig hin- und herzufahren und das Facit deiner Kunsteroberungen in Fantasien ohne Fantasie und Etuden ohne Studium der Welt vorzulegen? Ausser dem Octette hörten wir auch den ersten Satz eines Streichquartettes und mehrere Lieder. Schöne, deutsche Innerlichkeit, Klarheit der Darstellung, Gefühl für den Wohllaut, correcte und geschmackvolle Benutzung der Kunstmittel bezeichnen die Compositionen *Walter's*. Sein Streben ist ein schönes, seine Compositionsfähigkeit für den so vernachlässigten bessern Kammerstyl eine beachtenswerthe. Beides wurde nach Verdienst gewürdigt.

*Joseph Geiger*, der vor einigen Jahren mit der Oper Wlasta im Kärnthnerthortheater debütirt hatte und Publicum wie Kritik nur zum Theil auf seine Seite zu bringen vermochte, erschien in einem zu wohlthätigen Zwecken gegebenen Concerte mit einem Kyrie, Sanctus, Gloria und einem Psalm: „O Deus, ego amo te“ aus einer dem Könige der Franzosen gewidmeten Messe. *Geiger* gibt sich viele Mühe, als bedeutender Componist zu gelten. Im Kirchenstyle zeigt er sich gefügiger als im Theaterstyle und in der Nachahmung heimischer denn in der Erfindung. In demselben Concerte brachte man auch einen Psalm von *Benedetto Marcello* zur Aufführung, und zwar gerade einen der schwächsten, so dem Publicum die Wahl lassend, an welcher Musik es weniger Geschmack finde.

*Joachim Hoffmann*, Musiklehrer, producirte in seinem diesjährigen Concerte abermals mehrere seiner Orchestercompositionen. Sie bestanden in einem Scherzo, einem concertanten Presto und in dem Fragmente aus einer Fantasie. Ein Sextett desselben Tonsetzers für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Fagott, Horn und Contrabass gab dessen Sohn *Julius* Gelegenheit, sich als braven Pianisten zu zeigen. Der Geist dieser Composition ist ein zahmer, ordnungsliebender, der Alles, nur keine

Neuerung befürchten lässt. Er erinnert etwas an *Chamisso's* Zopflied:

„Er dreht sich links, er dreht sich rechts,
„Er thut nichts Gut's, er thut nichts Schlecht's."

Indessen der Mann hat mit seiner Musik nur zeitliche Zwecke, erinnert nämlich regelmässig jedes Jahr durch sie die Lernbegierigen, dass bei ihm Hilfe zu finden sei; wer wird also da auch noch hart in's Gericht gehen? Solch ein *Joachim Hoffmann*, wäre seine Musik auch wirklich schlecht, wie sie es doch nicht ist, nützt überdies, wenn er das Jahr hindurch auch nur drei jungen Leuten einige Harmonie- und Partiturkenntniss beigebracht hat, der Kunst mehr, als zehn noch so famöse Plaisirmacher mit ihren Concerten.

Ein gar trübseliges Bild von Mangel an ästhetischer Bildung bei ziemlicher Metierpractik, von Ueberschätzung der Kraft bei übrigens nicht unbeträchtlichen Vorstudien lieferte die Aufführung eines vom noch ganz jugendlichen *Dominik Finkes* componirten Oratoriums, betitelt: Maria, in welchem es sich um nichts Geringeres, als um die Lebens- und Leidensgeschichte Maria's und des Gottessohnes selbst handelt. Man sehe nur die Ueberschriften der neun Abschnitte, die in zwei unaufhörlichen Theilen zusammengedrängt sind: die Verkündigung, — Maria Heimsuchung, — Christi Geburt, — die Weisen aus dem Morgenlande, — die Flucht nach Egypten, — Jesu Jugend, Jesus im Tempel, — Christi Tod und Auferstehung, — Maria Himmelfahrt; Himmel! da möchte man ja gleich selbst auf und davon fahren! ich hätte lieber gleich das ganze neue Testament in Musik gesetzt. Selbst der grosse *Händel* hat bei aller Ueberfülle an Erfindung in den meisten seiner Oratorien das Hauptinteresse allezeit nur in einigen Scenen zu concentriren getrachtet, um seinem Gegenstande nur ja die dramatische Eindringlichkeit zu sichern. Verräth aber schon die Wahl des höchst langweiligen, mit poetischen Floskeln überladenen Buches hinlänglich den Mangel an richtigem Tact, so fehlt es überdies der Musik an aller Frische der Darstellung, an richtiger Hervorhebung der wichtigern Partieen, an Rundung, Geschmack, Empfindung und rhythmischer Mannichfaltigkeit der Formen, mit einem Worte an künstlerischer Bewältigung des Stoffes, bei dem es, in unserer Zeit wenigstens, mit psalmodistischem Schlendrian, academischer Trockenheit und einzelnen, modern sein sollenden Sprüngen nimmermehr abgethan ist. Uebrigens wäre es unbillig, Herrn *Finkes*, dem Manches in der Masse seiner Nummern gelungen, alles Talent für diese ernste Gattung abzusprechen; vielmehr verdient sein ernstes Streben Lob und Aufmunterung. Nur verschaffe er sich vor Allem einen richtigern Blick in die Zeit, für die er schreibt, läutere an neueren gediegenen Werken dieses Genre's seinen Geschmack und mache sich doch ja einigermaassen mit der musikalischen Aesthetik bekannt.

---

*Strassburg*. Sonntag, den 30. April, machte die französische Theaterdirection den Schluss des Theater-Jahres mit der ersten Darstellung von Richard Löwenherz mit der ergänzten Instrumentirung von *Adam*. Die Oper sprach um so mehr an, da man sie seit vielen Jahren nicht mehr in ihrer alten Gestalt gehört hatte. Director *Provence* hat für das kommende Theaterjahr die Verlängerung seiner Concession erhalten, wagt es aber nicht, die Bühne vor dem Monat September zu eröffnen. Man spricht nur von zwei Mitgliedern der Gesellschaft, die beibehalten wären.

Indessen hatten wir bis jetzt Gelegenheit, uns in vollem Maasse an Concertmusik zu ergötzen. Den Anfang machte der hiesige Clavierlehrer Herr *Leybach*, welcher am 8. März in dem grossen Foyer des Theaters, auf Einladung, seine zahlreichen Schüler hören liess, worunter sich namhafte Talente befinden. Er selbst spielte mit vieler Auszeichnung die Composition von *Herz* La Violette mit Quintettbegleitung, und ein grosses Duett mit Violinbegleitung, durch Herrn *Schwäderle* ausgeführt, über Motive aus der Oper: Les diamants de la couronne.

Am 28. März liess sich ein blinder Basssänger Herr *Schweitzer* hören; er sang blos mit Clavierbegleitung Lieder von *Schubert*, *Keller* und *Kreutzer*, die Geisterbeschwörung aus Robert, und die bekannte Romanze aus den Puritanern. Er besitzt ein starkes Organ, und singt mit Gefühl, das sich nach dem Sinn der Worte höchst leidenschaftlich steigert. Ausser einigen von Dilettanten gut gesungenen Männerquartetten, und einem herrlichen Violinquartett von *Fesca*, hörten wir Variationen von *Czerny* auf dem Pianoforte mit grosser Auszeichnung, Fertigkeit und Geschmack vortragen von Dem. *Wackenthaler*, welche nur zu selten auftritt.

Gleichzeitig mit diesem Concerte liess sich in dem Foyer des Theaters eine Dem. *Cornette*, Schülerin des Conservatoriums, auf dem Pianoforte hören. Sie spielte mit grosser Fertigkeit ein Concert von *Ries*, den Gruss an den Rhein, Etuden von *Döhler*, ein Duett mit dem Violinspieler *Schwäderle* von *Osborne* und *Ernst* u. s. w. Das Theaterpersonal gab mehrere bekannte Gesangscenen zum Besten.

Am 5. April liess sich Fräul. *Henriette Nissen*, Mitglied der italienischen Oper in Paris, vor zahlreichen Zuhörern unter enthusiastischem Beifall hören. Ihre glockenreine, metallreiche Stimme, ihr trefflicher Vortrag in jeder Gattung von Gesang entzückten alle Anwesenden. Sie sang einen Bittgesang aus *Händel's* Alexanderfest, das bekannte Quartett aus *Rossini's* Stabat mater, die Scene aus der Sonnambula, worin sie die geschmackvollsten Fiorituren anbrachte, ein Duett, Sopran und Alt, aus dem Stabat mater, und ein Notturno aus Don Pasquale, zweistimmig mit Tenor. Ausgezeichnet spielten in diesem Concert Herr *Jauch*, Sohn, mit Herrn *Schwäderle* ein Pianoforte- und Violinduett von *Benedict* und *Beriot;* Beide ernteten lauten Beifall.

Ende April liess sich *Tamburini* in einem besondern Concert, dann wieder am 6. und 7. Mai in zwei Concerten, welche die Singacademie in dem Theatergebäude zum Besten der Opfer auf Guadeloupe und der hiesigen Armen veranstaltet hatte — hören. Der Zulauf in das erste war so gross, dass Referent so wie viele Personen keine Plätze fanden. In den beiden letzten sehr ergibigen Concerten wurde gegeben: 1) Ouverture aus der Belagerung von Corinth; der Einleitungs-

chor zum 42. Psalm von *Mendelssohn-Bartholdy*, und das vollständige Stabat mater von *Rossini*, worin *Tamburini* die Basspartie übernommen hatte. Der Ausdruck und die Würde, die er in seinen Vortrag legte, lässt sich nur fühlen. 2) Symphonie in A von *Beethoven;* Duett aus der Gazza ladra, gesungen von einer Dilettantin und *Tamburini;* Andante und russisches Rondo von *Berlioz* von dem Violinspieler *Schwäderle* mit grosser Virtuosität vorgetragen; Finale des ersten Acts der Semiramide, — *Tamburini* die Basspartie; Ouverture aus Oberon von *Weber;* Männerchor durch etwa dreissig Sänger ausgeführt; das Concertstück von *Weber*, mit vollendeter Virtuosität vorgetragen auf dem Pianoforte von einer Dilettantin; Buffoarie aus dem Barbiere di Siviglia, Largo al factotum.... durch *Tamburini*, der alsdann noch mehrere komische Lieder zum Besten gab, worauf ein Regen von Blumensträussen von allen Seiten über ihn herfiel. Den Beschluss machte das Gebet aus Moses. Der bedeutende Chor, unterstützt von dem colossalen Orchester, welches Herr *Hörter* dirigirte, machte bei der durchaus tadellosen Aufführung die ergreifendste Wirkung; dem beharrlichen Streben der Singacademie verdanken wir hauptsächlich das neue Leben, wodurch der seit Jahren erschlaffte musikalische Sinn wieder erweckt wird.

Bei dieser Gelegenheit müssen wir noch eines andern Singvereins gedenken, welcher sich streng an gediegene Werke hält und am 12. Mai den ersten Theil des Oratoriums: Paulus, von *F. Mendelssohn-Bartholdy*, auf Einladung zu Gehör brachte. An der Spitze dieses Vereins steht der achtbare Pianofortespieler, und jetziger Organist bei der Neuen-Kirche, *Stern*, welcher die Leistungen, wovon wir reden, mit Sachkenntniss, Genauigkeit und uneigennütziger Hingebung befördert.

Endlich sei hier noch einer Neuerung gedacht, welche die seit zwölf Jahren bestehende Gesellschaft der Hilfscasse zur Unterstützung verarmter Musiker, ihrer Wittwen und Waisen eingeführt hat, und welche darin besteht, den jährlichen Bericht über die Lage des Vereins, vor der Versammlung der Mitglieder dieser Gesellschaft, mit einer musikalischen Aufführung zu verbinden. Hierzu wurde diesmal ein Sextuor von *Mayseder* gewählt, welches Herr *Schwäderle* mit seiner bekannten Virtuosität spielte, und eine Symphonie in D für volles Orchester von *Pleyel*, der sie als Capellmeister in Strassburg componirte, nach einem von Herrn *Berg* gesprochenen historischen Bericht. Die Theilnahme des Publicums, dessen Gegenwart durch musikalische Leistungen gereizt wird, kann der Anstalt nur förderlich sein.

## *Feuilleton.*

Die Augsburger Allgemeine Zeitung theilt folgende Aeusserungen *Rossini's*, der jetzt wieder in Paris eingetroffen ist, über *Halevy's* Carl VI. mit. Ein Freund fragte ihn in der Vorstellung dieser Oper: Comment trouvez-vous cela? Mais, antwortete *Rossini*, c'est la fin du monde. Alors, erwiderte Jener, il nous faudra donner quelque chose de mieux. Moi? rief *Rossini*, merci! On m'a *chanté* à Paris, je ne veux pas être *crié* par Mad. *Stoltz*. — *Spontini* ist ebenfalls in Paris und soll sein Portefeuille voll Opern und Messen haben. — *Kreutzer, Meyerbeer, Donizetti* werden im August dort erwartet; *Ricci* ist nach Italien zurückgekehrt. *Donizetti* bringt drei neue Opern mit, „Marie von Rohan," „Herzog von Alba," „Sebastian von Braganza"; die erstere für Wien, die beiden letztern für Paris selbst componirt.

Am 5. Juni wurde in Cassel bei überfülltem Hause des königlich sächsischen Capellmeisters *Richard Wagner* neueste Oper: „Der fliegende Holländer" aufgeführt. Die Vorstellung sowohl von Seiten der Sänger als des Orchesters war vortrefflich, der Beifall entschieden. — Dasselbe Resultat wird von Riga aus gemeldet, wo die Oper am 3. und 5. Juni aufgeführt wurde.

Zur Feier der Enthüllung des dem König Friedrich August III. im Zwinger zu Dresden errichteten Denkmals, am 7. Juni, wurden von den vereinigten Sängern des Orpheus und der Liedertafel zwei eigens zu diesem Zwecke componirte Männerchöre, der eine von *C. G. Reissiger*, der andere von *F. Mendelssohn-Bartholdy*, aufgeführt.

Am 10. und 11. Juni feierten die Liedertafeln von der Elbe (Magdeburg, Dessau, Cöthen, Halle u. s. w.) in Verbindung mit den Leipziger Liedertafeln ein Gesangfest zu Leipzig, und zwar am ersten Tage im Saale des dasigen Schützenhauses, am zweiten im Rosenthale und dem daran stossenden Dorfe Gohlis.

Am 4. Juni fand unter Capellmeister *Reissiger's* Leitung zu Aachen die Eröffnung des diesjährigen niederrheinischen Musikfestes Statt (s. diese Blätter S. 397). *Durante's* Magnificat, *Mozart's* Gmoll-Symphonie, *Händel's* Samson wurden meisterhaft aufgeführt; 465 Sänger und 133 Instrumentalisten wirkten mit. Die Solopartieen waren besetzt durch die Damen *Sophie Schloss* aus Cöln, *Betty Fischer* aus Darmstadt, Mad. *Müller* aus Braunschweig, und durch die Herren *Tichatschek* aus Dresden, *Pischek* aus Frankfurt am Main.

Die Schwestern *Milanollo* sollen in Wien aus ihren daselbst gegebenen Concerten eine Einnahme von 15 — 20,000 Fl. Conv.-M. gehabt haben.

Der in der Theaterwelt nicht unbekannte Herr *J. A. Blume*, bisher in Frankfurt am Main wohnhaft, wird die Direction des Theaters in Bern übernehmen.

Der bekannte Musiker *Landsberg* in Rom (ein geborener Schlesier) hat von der dasigen Accademia di Sta Cecilia das Diplom eines Professore maestro di musica erhalten, den auszeichnendsten Titel eines italienischen Künstlers.

Nachdem der Bildhauer *Hähnel* in Dresden dem Beethoven-Comité zu Bonn angezeigt, dass das Modell der Statue vollendet sei und zu der contractlich bedungenen Besichtigung durch Sachverständige bereit stehe, fand diese Besichtigung durch den vom Comité dazu deputirten Professor *Kiss* aus Berlin und den von *Hähnel* selbst benannten Professor *Rietschel* zu Dresden Statt. Beide erklärten das Modell für in jeder Hinsicht vollkommen gelungen und bestätigten so das schon von *Schadow* in Düsseldorf gefällte Urtheil, wonach dies Monument eines der ausgezeichnetsten der neueren Zeit sein wird. Der Bildhauer *Drake* hatte eine in seinem Besitze befindliche Larve von *Beethoven's* Gesicht, sechs Jahre vor dessen Tode genommen, mit dankenswerther Gefälligkeit an *Hähnel* zur Benutzung überlassen, wodurch dann die vollständigste Portraitähnlichkeit erreicht und so dem Ganzen ein Hauptinteresse mehr verliehen ist. — Die Aufstellung und Einweihung desselben wird bestimmt im Sommer 1844 Statt finden.

Die Herzogin von Nemours hat die Widmung eines Heftes Lieder von dem österreichischen Tonsetzer *Mareczek* angenommen und demselben dafür, nebst einem werthvollen Geschenk, ein sehr schmeichelhaftes Schreiben übersendet.

*Kathinka Heinefetter* ist in Lille als Prima Donna engagirt worden.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien

## und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom 4. bis 10. Juli d. J.*

*Adam*, Mosaïque sur l'Opéra: Le Roi d'Yvetot p. le Pfte. Suite 1—3. Leipzig, Breitkopf et Härtel. à 20 Ngr.
*Bärmann, H.*, Andante et Var. p. la Clar. av. Pfte. Op. 37. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. 1 Fl. 12 Kr.
*Beriot, C. de*, 5me Air varié transcrit p. le Vcelle av. Orch. p. Beckmühl. Mainz, Schott. 2 Fl. 24 Kr.
— 3me Concerto p. le Vion, Op. 44, av. Orch. 9 Fl. 36 Kr., av. Quat. 4 Fl. 48 Kr., av. Pfte 3 Fl. 36 Kr. Ebend.
*Bochsa, C.*, La Bajadère. Chansonette av. Pfte ou Guit. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. 36 Kr.
*Brunner, C. T.*, Leichte Var. f. d. Pfte. Op. 39. No. 1—3. Leipzig, Klemm. à 10 Ngr.
*C., F. W.*, Schiffers Abendlied. Lied f. Sopr. m. Pfte u. Vcell. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. 54 Kr.
— Der Fischerknabe. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 36 Kr.
*Cherubini, L.*, Ouv. z. Wasserträger f. 2 Flügel zu 8 Händen arr. v. G. M. Schmidt. 1 Thlr.
*Cramer, H.*, An Sie. Lied f. 1 Mezzosopr. od. Basst. m. Pfte. Mainz, Schott. 18 Kr.
— Potpourri a. d. Nachtlager in Granada f. Pfte. Ebend. 54 Kr.
*Drouët, L.*, Conc. à la Cour. 12 pet. Fantaisies f. d. Flöte m. Pfte. No. 1—3. Frankfurt, Dunst. 1 Fl. 12 Kr.
*Dürner, J.*, 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 3. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.
— 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 4. Ebend. 15 Ngr.
*Hahn, J. C. W.*, Son. f. d. Pfte. Op. 13. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. 54 Kr.
— 6 zweist. Lieder m. einf. Pianofortebegl. Op. 14. Ebend. 54 Kr.
*Henselt, A.*, Cavat. et Barcarole de Glinka transcrites p. le Pfte. Op. 13. No. 3. 4. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr.
*Herz, H.*, 4me Concerto p. le Pfte, Op. 131, av. Orch. 8 Fl. 24 Kr., av. le 2d Piano 4 Fl. 12 Kr. Mainz, Schott.
*Herz, J.*, Gr. Valse brill. p. le Pfte. Op. 37. Ebend. 54 Kr.
*Kempt, F. A.*, 3 vierst. Männergesänge. Leipzig, Klemm. 15 Ngr.
*Kunstmann, J. G.*, Nachtwächter-Weisheit. Musikal. Scherz f. Männergesang m. Pfte. Ebend. 22½ Ngr.
*Labitzky, J.*, Leicata's Klänge. Walzer, Op. 92, f. Orch. 1 Thlr. 20 Ngr., f. d. Pfte. zu 4 Händen 22½ Ngr., im leichten Style 10 Ngr., f. 1 Flöte 5 Ngr. Leipzig, Hofmeister. Prag, Hoffmann.
*Lemoine, H.*, Les deux frères. 2 pet. Rondos à 4 mains. Op. 43. No. 1. 2. Mainz, Schott. à 54 Kr.
*Lemoine, H.*, Bagat. s. le Diable amour. p. le Pfte. Mainz, Schott. 45 Kr.
*Levi, S.*, Schule d. Technik od. d. Weg auf d. Pianof. zu einer gediegenen u. glänzenden Virtuosität zu gelangen. 1r Werk. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. 4 Fl. 12 Kr.
*Lindpaintner, P.*, Rom. Ach mein Herz ist stets bei dir! f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 112. Ebend. 27 Kr.
*Marschner, H.*, Lied a. d. Templer: Der weiblichen Schönheit, f. Bariton. Leipzig, Hofmeister. 5 Ngr.
*Mayer, C.*, Variat. brill. sur une marche fav. du Sultan Mahammed p. le Pfte. Op. 47. Ebend. 20 Ngr.
*Methfessel, A.*, Lied: Was tönt durch Wald u. Auen, f. Solo- u. Chorst. m. Pfte. Op. 109. Ebend. 15 Ngr.
Potpourri's nach Melodien beliebt. Opern zu 4 Händen. No. 26. Donizetti, die Tochter d. Regiments. No. 27. Lortzing, der Wildschütz. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. à 25 Ngr.
Potpourri's f. d. Pfte üb. Themen beliebter Opern. No. 75. Nicolo, Cendrillon. No. 92. Adam, d. König v. Yvetot. Ebend. à 20 Ngr.
Rheinländer, die. Samml. beliebt. Polkas u. s. w. f. d. Pfte. No. 30—35. 38. Mainz, Schott. à 18 Kr.
*Rinck, C. H.*, Sammlung v. Vor-, Nach- u. Zwischen-Spielen f. d. Orgel. Op. 1. Liv. 1. Neue Ausg. Ebend. 36 Kr.
*Rosenhain, J.*, Variat. brill. sur Belisario p. le Pfte. Op. 29. Leipzig, Hofmeister. 25 Ngr.
— Gr. Valse de Concert p. le Pfte. Op. 34. Mainz, Schott. 1 Fl. 21 Kr.
*Rummel, J.*, Div. sur Linda di Chamounix p. le Pfte. Ebd. 1 Fl. 12 Kr.
— Grand Galop à 4 mains sur la fille de régiment. Ebend. 45 Kr.
*Scaramelli*, Introd. u. Var. f. Violine, Op. 10, m. Quartettbegl. 1 Fl. 24 Kr., m. Pfte 1 Fl. 24 Kr. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung.
*Schmitt, A.*, Heldigung d. Tonkunst. Festcantate. Klav.-Ausz. Ebendaselbst. 1 Fl. 3 Kr.
*Spohr, L.*, Der Fall Babylons. Oratorium in Partitur. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 15 Thlr.
— Dasselbe d. Orchesterstimmen. Ebend. 12 Thlr.
*Stettmeyer, L.*, Introd. et Variat. brill. p. la Flûte av. Pfte. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. 2 Fl. 24 Kr.
*Stolze, H. W.*, Wanderung durch den Thüringer Wald. 6 Lieder f. 4 Männerst. Op. 44. Leipzig, Klemm. 25 Ngr.
*Weber, F. A.*, Morceau de Salon. Valse champêtre de Kalliwoda variée p. le Pfte. Op. 14. Leipzig, Hofmeister. 17½ Ngr.
*Wolff, E.*, Fleurs de Salon, No. 4, Bagatelle p. le Pfte. Op. 62. Mainz, Schott. 45 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

---

# Ankündigungen.



## Organistengesuch.

Die Stelle eines Organisten in Winterthur (Kanton Zürich) ist neu zu besetzen; das fixe jährliche Einkommen beträgt 350 Fl. Zürich Valuta oder 560 schweizer Franken oder 385 Fl. R. V. Bewerber um diese Stelle sind eingeladen, ihre Meldung unter Einsendung ihrer Zeugnisse, bis den 31. Juli dieses Jahres schriftlich an Herrn Stadtpräsidenten *A. Künzli* in Winterthur gelangen zu lassen, der ihnen über die näheren Bedingungen und über die Zeit der Prüfung die nöthige Auskunft ertheilen wird.

Winterthur, den 7. Juni 1843.

*(L. S.)* Im Auftrage des Stadtrathes:
*E. Roller*, Rathssubstitut

---

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Juli. № 29. 1843.



## *Etwas über die österreichische Volkshymne von Joseph Haydn*).*

Der eben so geistreiche als fleissige Organist und Musikliterat zu Leipzig Herr *Carl Ferdinand Becker* schaltet der dort erscheinenden Allgem. musiksl. Zeitung: „Winke für allerlei Leser" ein, deren viele richtig verstanden und günstig aufgenommen zu werden verdienen.

Der XIII. dieser Winke (in No. 24 der erwähnten Zeitung im vorigen Jahre) spricht über die österreichische Nationalhymne, und vindicirt die Melodie derselben für den Tonsetzer *Joseph Haydn*, gegen die Behauptung der Italiener, welche sie ihrem *Zingarelli* zuzuschreiben sehr geneigt scheinen.

Ich habe Herrn *Becker's* Aufsatz mit vielem Vergnügen gelesen, und die wahre Theilnahme, welche der geehrte Verfasser an dem von unserem Vater *Haydn* gedichteten Volksliede nimmt, innig mitempfunden. Ich nehme daher jenen Wink freundlich auf, und betrachte ihn als eine günstige Veranlassung, Folgendes darüber zu berichten.

Die schöne, in Oesterreichs Landen allüberall hochgefeierte, und auch schon längst im Auslande beliebt gewordene Melodie ist wirklich von *Joseph Haydn*, obschon es auffällt, dass die Biographen desselben vergessen haben, von der Art ihrer Entstehung am rechten Orte etwas Ausführliches und Genügendes mitzutheilen. Sie berühren, wo von den letzten Lebens- und Leidenstagen des grossen Mannes die Rede ist, nur so obenhin, dass *Haydn* des Liedes Schöpfer sei. Seit jener Zeit aber haben Kunstsinn und Vaterlandsliebe diesem Gesange längst einen solchen Erfolg gesichert, dass er bei allen öffentlichen, das hochgeehrte Kaiserhaus betreffenden festlichen Gelegenheiten noch heutzutage, wenn auch nach einem veränderten Texte, mit gleichem Enthusiasmus theils abgesungen, theils von den dabei erscheinenden Musikbanden auch instrumentalisch vorgetragen wird.

Der Artikel: „Zingarelli" in Dr. *Gustav Schilling's* Universal-Lexicon der Tonkunst lässt es auch noch unentschieden, ob die Musik zu unserer Volkshymne von *Joseph Haydn* sei, oder nicht. Die darauf bezügliche Stelle lautet so:

„Die Italiener schreiben *Zingarelli* auch die österreichische Volkshymne: „Gott erhalte den Kaiser" zu, welche ihm aber Wiener Blätter streitig machen, und *Haydn's* Recht auf dieses Tonstück vertreten. Es entspann sich darüber eine weitläufige Polemik (?) zwischen dem Mailänder „Cosmorama teatrale" und dem Wiener „Wanderer"; und jenes liess einmal folgendes Titelblatt abdrucken: „Gott erhalte Franz den Kaiser! Dio salvi l'Imperatore Francesco! Inno patriotico degli Austriaci, trasportato in lingua italiana da *Giuseppe de Carpani* nobile Milanese, P. A. e posto in Musica dal Sign. *Nicola Zingarelli.* A Vienna, presso Artaria e Comp." — und bemerkte dazu: „Nach diesem authentischen Actenstücke, welches wir zu unserer Rechtfertigung in den Händen haben, fügen wir nur noch hinzu, dass diese Hymne für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begleitung von 2 Flöten, 2 Violinen, 2 Hörnern, Viola und Bass componirt wurde." — *Gerber* gibt das Jahr 1798 als das Jahr der Entstehung der Hymne an. — Das Mailänder Cosmorama hätte besser gethan, wenn es wenigstens die Melodie jener Composition nach ihrem Titelblatte auch hätte abdrucken lassen, um zu beweisen, dass die Melodie von *Zingarelli* auch dieselbe ist, welche der Oesterreicher als seine liebste Nationalmelodie singt."

So weit das *Schilling*'sche Lexicon. — Ich erlaube mir nun, diesen Artikel durch folgende Bemerkungen und Angaben zu berichtigen.

Die in den Nummern 24 und 33 des Mailänder „Cosmorama teatrale" (einer Beilage zum „Cosmorama pittorico") vom Jahre 1837, und in der Nummer 182 der Wiener Zeitschrift: „Der Wanderer" von demselben Jahre verhandelte Angelegenheit war nichts weniger, als eine weitläufige Polemik. — Die Nummer 24 des italienischen Blattes lieferte nämlich eine biographische Skizze des kurz vorher verstorbenen Tonsetzers *Nicolo Zingarelli*, und führte unter den Werken dieses Künstlers auch die Composition des österreichischen Volksliedes auf. Die Nummer 128 des „Wanderers" gibt eine deutsche Uebersetzung dieses Artikels, mit der beigefügten Anmerkung, dass das „Cosmorama" im Punkte des österreichischen Volksliedes im Irrthume sei. Darauf schrieb nun das italienische Blatt in der Nummer 33 eine kurze Entgegnung, in welcher der bereits oben angeführte vollständige Titel der *Zingarelli*'schen Composition, als vermeintlicher authentischer Beweis, geliefert wurde.

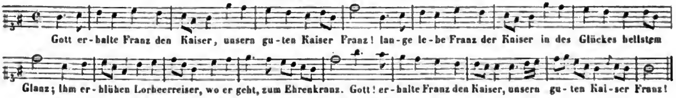
Somit war die Sache abgemacht; denn es hatte sich,

*) Auf den Wunsch des geehrten Verfassers aus der Allgemeinen Wiener Musikzeitung aufgenommen.

nach gepflogener Einsicht eines Exemplars des bei Artaria und Comp. erschienenen Werkes, hinlänglich herausgestellt, dass die Musik, welche *Zingarelli* auf die von *G. Carpani* verfertigte italienische Uebersetzung des deutschen Volksliedes componirt hatte, eine von der *Haydn*'schen in Werth und Wesen himmelweit verschiedene sei.

Um aber diesen Umstand gänzlich ausser allen Zweifel zu setzen, theile ich nicht nur den ersten Entwurf der *Haydn*'schen Melodie zum österreichischen Volksliede, sondern auch die *Zingarelli*'sche, welche das „Cosmorama" seinem Aufsatze beizudrucken vergass, an diesem Orte, als Beilage, mit.

1) Der erste Entwurf der *Haydn*'schen Melodie nach dessen Autograph.




Die folgende Verbesserung findet man auf demselben Blatte notirt:



2) Die *Zingarelli*'sche Melodie mit Hinweglassung der Instrumente.




*Haydn's* Entwurf hat im Original alle vier Textstrophen; ich füge, zur Ersparung des Raumes, nur die erste hinzu.

Bei *Zingarelli's* Gesange, welcher nach einem Ritornelle von acht Tacten anfängt, habe ich die Instrumentalbegleitung aus dem Grunde hinweggelassen, weil es sich hier lediglich darum handelt, die Verschiedenheit zwischen beiden Singweisen dem Kenner vor Augen zu legen.

Was die Veranlassung des herrlichen Liedes betrifft, so glaube ich folgenden Muthmaassungen Raum geben zu dürfen.

*Haydn* hatte in England den schönen brittischen Nationalgesang: „God save the King" kennen gelernt und das brittische Reich um ein Lied beneidet, wodurch es seinem Herrscher in festlichen Zeiten öffentlich seine Verehrung, Liebe und Anhänglichkeit zu zollen Gelegenheit fand.

Als der Vater der Tonkunst wieder nach seinem geliebten Wien zurückgekehrt war, theilte er dem ächten Freunde, Kenner, Unterstützer und Anreger so manches Guten und Grossen in Kunst und Wissenschaft, dem Freiherrn *van Swieten*, Präfecten der k. k. Hofbibliothek, der damals zugleich an der Spitze des vom hohen Adel unterhaltenen Concert spirituel stand und *Haydn's* ganz besonderer Gönner war, sehr wahrscheinlich seine Bemerkungen darüber sammt dem Wunsche,

mit, Oesterreich möge doch auch einen ähnlichen Nationalgesang besitzen, wodurch es in den Stand gesetzt würde, seinem geliebten Landesvater eine gleiche Verehrung zu zollen. Auch konnte derselbe in dem damaligen Kampfe mit dem überrheinischen Dränger als ein edles Mittel dienen, die Herzen der Oesterreicher zu einem noch höhern Grade der Liebe für Fürst und Vaterland zu entflammen, und die Schaar der aufgerufenen, freiwilligen Kämpfer, welche durch ein allgemeines Aufgebot versammelt wurde, noch namhaft mehren und zum Streite begeistern.

Der Freiherr *van Swieten* mochte dieserwegen wohl mit Sr. Excellenz dem damaligen k. k. niederösterreichischen Regierungspräsidenten Herrn *Franz* Grafen *von Saurau* zu rechter Zeit seine Rücksprache genommen haben; und so trat denn ein Gesang in's Leben, welcher nicht minder, wie *Haydn's* grössere Kunstschöpfungen, die Krone der Unsterblichkeit errungen hat.

Factisch ist es, dass die Einführung einer Volkshymne beschlossen wurde, und dass der genannte hochsinnige Herr Graf den Dichter *Lorenz Leopold Haschka* ersuchte, den Text zu entwerfen, und unserem *Haydn* den Auftrag ertheilte, denselben in Musik zu setzen.

Im Januar des Jahres 1797 war die Doppelaufgabe gelöst, und der öffentliche Absang des Liedes für das Geburtsfest der Majestät angeordnet. Am 28. Januar erhielt die Composition vom Herrn Grafen *von Saurau* das Imprimatur, und *Haydn* musste sie so schnell wie möglich, dem Drucke übergeben, damit noch vor dem Herannahen jenes Geburtsfestes eine hinlängliche Anzahl von Abdrücken in alle Provinzen des Reichs versendet werden konnte.

Die ganze Angelegenheit wurde indess so geheim abgethan, dass der Kaiser davon nicht das Mindeste erfuhr und im Schauspielhause auf das Angenehmste überrascht wurde.

In der Nummer 15 der Wiener Zeitung vom Jahre 1797 liest man nun folgende Stelle:

„Bei dem am 12. d. M. (Februar) eingefallenen Geburtsfeste unsers glorreich herrschenden Kaisers haben allhier sowohl, als in sämmtlichen k. k. Erbstaaten, die getreuen Unterthanen, gleichsam wetteifernd, neue Beweise ihrer Liebe, Ehrfurcht und Verehrung gegen den gütigen Monarchen und das durchlauchtigste Erzhaus, an den Tag gelegt. Nach den verschiedentlich eingesendeten Berichten war dieser Tag allenthalben in dem gesammten Umfange der k. k. Erbstaaten ein Tag der Feier, des Jubels und Entzückens, voll heisser Segenswünsche für den theuern Landesvater. Diese Empfindungen äusserten sich insbesondere, als hier in allen Schauspielhäusern das von Herrn *Haschka* verfasste, und von dem berühmtesten Tonsetzer unserer Zeit, Herrn *Haydn*, in Musik gesetzte Nationallied: „Gott erhalte den Kaiser!“ von dem Orchester angestimmt wurde, und den regen Gefühlen aller Herzen gleichsam die Bahn öffnete. Sie brachen in lauten Jubel aus, als Se. Majestät selbst in der Loge erschienen, und Ihre Rührung auf das huldvollste zu erkennen gaben.“ „Gleich festlich war dieser Tag in allen Städten der Monarchie.“ — „Eben dieses Lied, in welsche Verse gebracht, wurde zu Triest in dem prächtig beleuchteten Schauspielhause, und in Gegenwart Sr. k. Hoheit des Erzherzogs *Ferdinand* und seiner Durchlauchtigsten Gemahlin abgesungen.“

*Haydn* empfing für seine Bemühung nicht nur ein ansehnliches Geschenk, sondern auch das Bildniss seines Kaisers zur Belohnung, wofür er in folgenden einfachen Zeilen seinen Dank abstattete:

„*Excellenz!*“

„Eine solche Ueberraschung und so viel Gnade, besonders über das Bild meines guten Monarchen, habe ich in Betracht meines kleinen Talents noch nie erlebt. Ich danke Euer Excellenz von Herzen und bin erbötig, in allen Fällen Euer Excellenz zu dienen. Bis 11 Uhr werde ich den Abdruck überbringen.

Euer Excellenz

unterthänigster, gehorsamster Diener

*Joseph Haydn.*“

Nebst dem obigen Zeitungsartikel, und dem so eben angeführten autographen Schreiben, bewahrt die k. k. Hofbibliothek noch folgende Hauptbeweise für die Aechtheit des *Haydn*'schen Volksliedes, und zwar sämmtlich in des Tonsetzers eigener Handschrift, als:

*a)* Den ersten Entwurf, wie ihn die Beilage wiedergibt.

*b)* Dasselbe Volkslied, für Gesang mit Clavierbegleitung.

*c)* Dasselbe, in reinerer Abschrift, mit dem bereits erwähnten, vom Herrn Grafen *von Saurau* unterfertigten Imprimatur vom 28. Januar 1797.

*d)* Dasselbe Lied, für das ganze Orchester in Partitur gesetzt, ebenfalls mit der Jahreszahl 1797 und des Tonsetzers Namen versehen; und

*e)* Die vier bekannten, wunderherrlichen, für das Streichquartett gesetzten Veränderungen über dieses Volkslied, auch in Partitur.

Zählt man nun die von Herrn *Becker* angegebenen Beweise noch zu den meinen, so wird es mehr als hinreichend sein, um darzuthun, dass weder *Zingarelli*, noch irgend ein anderer Tonmeister, sondern nur unser grosser *Haydn* der Schöpfer der österreichischen Nationalhymne sei, und dass endlich auch kein anderer, als er selbst, seine Melodie, und zwar in derselben Zeit, für ein vollstimmiges Orchester gesetzt hat.

Eben so kann mit Bestimmtheit gesagt werden, dass der besprochene Nationalgesang zuerst bei Artaria und Comp., später jedoch zu Augsburg in Druck erschien. Ein Jahr darauf wurde *Zingarelli's* Musik dazu in Auflagstimmen veröffentlicht.

Schlüsslich dient dem übelunterrichteten Correspondenten eines hiesigen Blattes noch zur Nachricht, dass der Originalentwurf des besprochenen Volksliedes nicht erst vor Kurzem in der k. k. Hofbibliothek entdeckt worden ist, sondern dass diese hohe Anstalt denselben, sammt allen andern aufgeführten Autographen, durch die Munificenz Sr. Excellenz ihres jetzigen hochgesinnten Herrn Präfecten, bereits seit 14 Jahren besitzt, mithin eben so lange kennt und als heilige Reliquien zu schätzen weiss.

*Anton Schmid*, Scriptor der k. k. Hofbibliothek.

## Recension.

Der Wildschütz oder die Stimme der Natur; komische Oper in drei Acten; — Musik von *A. Lortzing.* — Vollständiger Clavier-Auszug von *F. L. Schubert.* Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Preis 6 Thlr.

Lortzing hat sich so überraschend schnell einen so wohlklingenden, populären Namen, einen so heitern Ruf erworben, und zwar namentlich durch seine beiden komischen Opern: Czaar und Zimmermann und Die beiden Schützen *), dass sich fast unwillkürlich die Frage aufdrängt: Wodurch hat er so schnell und fast ohne Opposition auf das vielköpfige Ungeheuer, Publicum, gewirkt, und was ist wohl der eigentliche Nerv und Reiz seines Wesens und jener beiden Werke? — Wir glauben es mit wenigen Worten sagen zu können: Gemüthlichkeit und natürliche Heiterkeit characterisiren vor Allem diese beiden mit allgemeiner, freudiger Zustimmung aufgenommenen Werke, und dass er diese überall willkommenen und doch so seltenen Gottesgaben mit so vieler Leichtigkeit, mit so einfachen Mitteln, und so anspruchlos und unvorbereitet geltend machte, entschied sein Glück und seinen Beruf für die, fast verwaiste, deutsche komische Oper. Nicht das Unerhörte, Staunenerregende ist es, was seinen Werken Bahn macht, sondern etwas viel Freundlicheres, Dauernderes; jene gute, gesunde Laune, jene drollige Natürlichkeit, an der rechten Stelle durch einfach-wahres Gefühl veredelt — das öffnet ihm und seinen heitern Schöpfungen Bühnen, Ohren und Herzen.

Indem das deutsche Opernpublicum die Werke des deutschen Componisten mit so freundlicher Gerechtigkeit aufnahm (es übt diese Gerechtigkeit nicht immer!), hat es sich zugleich stillschweigend von einem tiefgewurzelten Vorurtheile losgesagt. Man war nämlich bisher fest überzeugt: aus einem bereits auf der Bühne heimischen recitirenden Drama könne nun und nimmer ein guter Operntext gebildet werden. Der Bürgermeister von Saardam gilt seit langer Zeit als ein allgemein accreditirtes, gutes Lustspiel, und dennoch ist es Lortzing gelungen, eine höchst wirksame Oper daraus zu schaffen. Auch die vorliegende Oper keimte aus dem Stoff eines allgemein bekannten, wenn auch moralisch oft angefeindeten Lustspieles des immer noch unersetzten Kotzebue, und dennoch prognosticiren wir auch dieser Oper einen glücklichen Erfolg, wenn gleich die musikalischen Elemente nicht so günstig und häufig aus dem Stoff hervorgehen, wie z. B. im Czaar und Zimmermann. — Ueberlassen wir es getrost Andern, über die Zulässigkeit, Moralität und sonstige Bedenklichkeiten des Stoffes quaestionis zu debattiren: Lortzing wird immer die Wirkung und die Lacher auf seiner Seite haben; auch muss man gestehen, dass die Bearbeitung und Metamorphosirung Geschick und Bühnenkunde verräth. Freilich nimmt die Oper fast noch mehr das Schauspielertalent als die Gesangfähigkeit in Anspruch; — wird aber beiden Forderungen Genüge geleistet, so kann und wird die Wirkung nicht ausbleiben, was jetzt schon durch die bisher erfolgten Aufführungen dieser Oper erfreulich bestätigt wird, und „so hat auch uns nicht getäuscht die Stimme der Natur!“ Sollen wir indess diese unsere Vorrede mit einem recht aufrichtigen Wunsche schliessen, so möge ein freundliches Geschick dem werthen Componisten nunmehr einen recht frischen, heitern, ursprünglichen Stoff schenken, an dem er sein schönes Talent, seine ganze Eigenthümlichkeit vollständig entfalten könne! —

Betrachten wir nun die einzelnen Theile des heitern Gebildes, woraus sich dann wie von selbst ein allgemeines Urtheil ergeben wird.

Die Ouverture beginnt mit einem Moderato molto e maestoso (4/4, D dur), das vermöge seines ausgibigen Thema's einer viel umfassenderen Ausführung werth und fähig gewesen wäre, wenn der Componist es nicht vorgezogen hätte, sich in Bezug auf Zweck und Stellung der Ouverture prägnanter Kürze zu befleissigen, was wir ganz recht und billig finden. Eine belebte Figur der Violinen leitet hierauf das leicht und anmuthig gehaltene Allegro (6/8) ein, das recht geschickt und harmlos den Character der komischen Oper bezeichnet. Als der Satz nach der Dominante geführt ist, tritt im veränderten Rhythmus (2/4), aber ohne Veränderung der Bewegung der Mittelsatz ein, der trotz seiner Anspruchlosigkeit sich sehr gefällig und durch die veränderte Figur recht wirksam zeigt. Nachdem der 6/8-Rhythmus wieder aufgenommen ist, werden die einzelnen Ideen des Allegrosatzes, und zwar recht gewandt, durch einen ganzen Kreis von Modulationen geführt, und ungezwungen, in gutem Zusammenhange, mit einander verwebt, wobei man mit ziemlicher Sicherheit die Wahl der Instrumentirung wahrnehmen kann, durch welche der Componist dem Satze Farbe und Mannichfaltigkeit verlieh. Die ganze Auseinandersetzung bis zu dem Momente, wo während einer Fermate ein Schuss gehört wird (wahrscheinlich von der Bühne), ist recht wacker gearbeitet, und die imitatorische Behandlung steht dem Satze wohl, ohne ihn zu drücken und zu ernst zu gestalten. — Bald darauf kehrt nun (in der Tonica) der heitere Mittelsatz mit seinem veränderten Rhythmus zurück, der mit einer Fermate schliesst und dann den Gedanken des ersten Allegro wieder aufnimmt. Hier hat uns das Abbrechen und Wiederaufnehmen, wie es nun eben geschieht, etwas gestört; ein unmittelbarer Uebergang zur vorigen Bewegung wäre unstreitig dem Ganzen förderlicher gewesen. Mit erhöhter Lebendigkeit eilt nun die Ouverture dem Schlusse zu, der in seiner Stretta, durch nochmaliges Aufnehmen des gedrängten Rhythmus, eine recht freundliche und angenehm aufregende Wirkung macht.

Ein Contretanz, mit absichtlich antikem Zuschnitte (3/4, D moll), eröffnet die Scene. (Da wir wohl mit Recht annehmen, dass der wackere Componist die antike Form

*) Es erscheint etwas auffallend, dass von seinen Opern: Das Fischerstechen, Hans Sachs und Casanuova in Vergleich zu den beiden oben genannten so wenig die Rede ist. — Referent lernte (durch den Clavierauszug) Hans Sachs kennen, und muss nach aufmerksamer Durchsicht gestehen, dass ihm dies Werk keineswegs schwächer erscheint, als die beiden vielgenannten Opern desselben Componisten. Vielleicht hat die Darstellung, namentlich was Casanuova betrifft, ihre Schwierigkeiten. Es steht aber zu hoffen, dass auch jene Werke durchdringen; an günstiger Stimmung für den Componisten fehlt es wahrlich nicht. *Anm. des Ref.*

nicht auch auf die Modulation der ersten Reprise nach Amoll ausgedehnt wissen will, so wollen wir vermittelnd bemerken, dass das *fis* im siebenten Tacte *gis* heissen muss.) Nun beginnt ein harmloser, aber belebter, fröhlicher Chor der Landleute (⁶/₈, B dur), ganz ohne Prätension, zu leichter Ausführbarkeit hingestellt, wie es sein muss. — Die leise Erinnerung zu vermeiden, welche die ersten zwei Tacte an den Eingangschor des Adamischen Postillons wecken könnten, wäre dem Componisten, der gar nicht nöthig hat, sich mit transrhenanischen Federn zu schmücken, gewiss ein Leichtes gewesen. Die Unterbrechungen durch Baculus und Gretchen sind drollig und drastisch, und geben gleich Kunde von dem etwas precären Liebesglück des präsumtiven Paares.

Nach Wiederholung des hübschen Chores, der trotz seiner Leichtigkeit doch sehr wirksam gruppirt ist und zu nüancirtem Vortrage Gelegenheit bietet, kommt ein Gast auf den vernünftigen Einfall (der freilich in den modernen Opernintroductionen fast stereotyp geworden ist), „ein fideles Lied mit Chor" vorzuschlagen. Herr Baculus, dem einige gut angebrachte Schmeicheleien das Herz bewegen, ist gleich bereit dazu, und — Herr Lortzing auch; denn hier ist er wirklich ganz in seinem eigentlichen Elemente. (Seine burleske Cantate im dritten Acte von Czaar und Zimmermann halten wir, ohne Einschränkung, für ein wahres Meisterstück.) Auch hier pulsirt und schäumt sogleich seine komische Ader.

Baculus wählt, ganz analog, das unerschöpfliche, ihm so nahe liegende ABC zum Grundstoff seines Liedes. Wohl gibt es schon mehrere, auch recht drollige und witzige Paraphrasen dieser Fundgrube aller geistigen Bildung; aber unser Baculus hat es doch verstanden, der Sache eine neue Seite abzugewinnen. Das Lied gestaltet sich ganz ungezwungen zu einer possirlichen Abhandlung über die Ehe, und wird, auch nur leidlich vorgetragen, überall grosse Heiterkeit erregen. Die zweite Strophe singt Gretchen, die dasselbe Thema aus ihrem Gesichtspuncte behandelt und vorzüglich mit ihrem, besonders günstig hingestellten: X, Y, Z u. s. w. Glück machen wird; nicht zu vergessen den Refrain des Chores mit seinem ironisch-drastischen W, W, W, und wie Prosit! klingenden TZ! Kurz, es ist ein Lied, das allein schon geeignet ist, eine gute Stimmung im Parterre hervorzubringen. —

Ein Schreiben des Grafen an Baculus unterbricht die heitere Scene. Die Botschaft scheint nicht eben erfreulicher Art zu sein, doch zeigt er seinen Gästen eine heitere Miene, gibt dem empfangenen Wischer die Deutung einer gewünschten Schulreform, bittet die guten Leute, sich nicht stören zu lassen, und ladet sie zum fröhlichen Mahle in der Behausung des Nachbars ein. Sie folgen gern dem freundlichen Winke und gehen unter Wiederholung des ersten Chores ab.

Baculus und Gretchen bleiben zurück. Es folgt nun ein sehr ausführliches Duett. Gretchen soll zum Grafen auf's Schloss gehen, um den Erzürnten zu begütigen. Kaum willigt sie aber ein, so ahnt er noch grösseres Unheil von der Mission als von seinem unglücklichen Schuss. Sie schmollt, er bittet um Verzeihung wegen seines schlimmen Verdachtes; als aber der verhängnissvolle Gang auf's Schloss wieder angeregt wird, verweigert er auf's Neue hartnäckig seine Zustimmung. In gerechtem Unmuthe sagt sie ihm nun nicht eben erfreuliche Dinge, und verlässt ihn in grosser Aufregung. Das ist der gedrängte Inhalt einer Controverse, aus welcher Lortzing mit vieler Geschicklichkeit und leichter Hand ein allerliebstes, ansprechendes komisches Duett geformt hat, das beiden Individualitäten vollkommen angemessen und der wirksamen Ausführung ungemein günstig ist. — Zwar würde es der hübschen Piece Vortheil gebracht haben, wenn der Componist statt einiger gar zu gewöhnlichen, matten Formeln (namentlich in den dialogisirten Stellen) etwas pikantere, frischere gewählt hätte — als Ganzes aber verdient das heitere Stück nur Lob. — Es ist namentlich in recht gutem Zusammenhange gehalten, und der wechselnde Rhythmus (²/₄ und ³/₄) bewahrt es bei seiner Ausdehnung vor Monotonie. Es wäre leicht, viele glückliche Einzelnheiten hervorzuheben; wir wollen indess nur als besonders wirksam die salbungsvolle Stelle bezeichnen, wo Baculus in einem gar rührenden Cantabile Gretchen zu Gemüthe führt, welchen wohlthätigen Einfluss er schon auf ihre früheste Jugend ausgeübt, und mit welcher nachhaltigen Sanftmuth er ihr, der schwer capirenden, das ABC eingezankt (ist wohl ein Druckfehler und muss drastischer heissen: eingepaukt) habe! — Seine Rührung schwillt mehr und mehr an, und überwältigt ihn fast; endlich, als ihm die classischen Worte auf die Lippen kommen: „Denkst du daran?" verwandelt oder verliert sich Melodie und Rhythmus unwillkürlich in die emphatische Schlusszeile des durch den „alten Feldherrn" und auch sonst berühmt gewordenen Liedes: Denkst du daran? u. s. w. Die Wirkung dieses köstlichen, unerwartet hereinbrechenden Einfalls muss von der Bühne herab wirklich unwiderstehlich sein!

Mit No. 3, einem heitern, liedförmigen Ariettchen, tritt die lebensfrohe Baronin (und zwar in Männerkleidung) auf, und preist, da ihre Ehe nicht eben zu den glücklichen gehörte, mit Wärme den Wittwenstand, lässt aber zugleich ahnen, dass sie nicht unerbittlich sein werde, wenn etwa — der Rechte kommen sollte! —

Das gefällige Thema dieses leichtbeschwingten Glaubensbekenntnisses lernten wir schon als heitern Mittelsatz in der Ouverture kennen; in seinem Verlaufe mit hübschen Episoden ausgestattet, wirkt seine Wiederkehr immer erfreulich. — Da, wo die junge Wittwe sich das Bild einer glücklichen Ehe malt, wird der Gesang viel inniger, die Harmonie edler und wärmer, wodurch das kleine Stück an Reiz und Mannichfaltigkeit gewinnt, und die letzte Wiederkehr des ersten Thema's doppelt wirksam erscheint. —

Leicht und mit einer gewissen Eleganz vorgetragen (die Ausführung bietet durchaus keine Schwierigkeit dar), wird diese fröhlich dahinfliessende Arie eben so am Pianoforte, wie auf der Bühne, zumal in der keeken Maske Glück machen.

Es folgt nun (No. 4) ein Quartett zwischen der Baronin, Nanette (dem Kammermädchen), Gretchen und Baculus. — Es handelt sich darin um eine neue Verkleidung der Baronin, die sich erbietet, als Pseudo-Gret-

eben bei dem gestrengen Herrn Grafen ein gutes Wort für den dilettirenden Wildschützen Baculus einzulegen.

Das muntere Stück, wie recht und billig, mehr im leichten Parlando gehalten, bringt nicht eben neue Ideen und Wendungen, würde sogar hier und da durch einige musikalische Pointen gewonnen haben; aber es entwickelt sich so rasch und natürlich, dass man einen etwas gesteigerten Aufschwung nicht eben sehr vermisst. — Eine kleine Bemerkung möchte indess hier nicht überflüssig sein. Herr Lortzing zeichnet sich in seinen Compositionen unleugbar durch sein Bestreben, oder vielmehr durch seine Gabe, natürlich zu sein und leicht zu produciren, sehr vortheilhaft aus; wir möchten ihn aber bitten, diesen verführerischen Eigenschaften nicht allzusehr zu vertrauen, sondern zuweilen, mitten in den glücklichen Schöpfungsmomenten, die Feder niederzulegen, um durch prüfendes Beschauen des Geschaffenen sich vor jener Selbstgenügsamkeit, jenem „Sich-gehen-lassen" zu bewahren; Beides ist eben so bedenklich, wie jene quälende Selbstkrittelei, die bei jedem Tact fragt: Bin ich hier auch originell? Wird man dies auch geistreich finden? Wird es Eindruck machen? — Rasch hingeworfen, wie es der Genius gebietet, und dann mit sinnender Ruhe überschaut — so gedeiht das Werk! Wenn wir nun auch Einzelnem in diesem Quartett unsere volle Zustimmung versagen müssen, so gestehen wir dafür um so freudiger, dass uns das Ganze, als solches, wegen seines guten Zusammenhanges und seines verständigen Planes sehr befriedigt hat. Ja, wir glauben, gerade in diesem Stück (wie auch in mehreren der folgenden mehrstimmigen Sätze) einen bedeutenden Fortschritt des talentvollen Componisten in der Formation des Ensemble zu erkennen. Namentlich hebt sich die (am Schluss wiederkehrende) Stelle:

„Muth gefasst! Hoffentlich glückt der Spass!"

durch Nettigkeit und Anmuth sehr günstig hervor; jede Stimme verfolgt dabei ihren eigenen Weg, bis ihre Vereinigung am Schlusse natürlich und wünschenswerth erscheint.

No. 5. Nach einer ziemlich ausführlichen Orchestereinleitung (deren Wirkung vorzüglich aus der Instrumentirung sich ergeben dürfte) folgt ein heiterer, frischer Jagdchor, der ziemlich glücklich die Scylla der stereotypen, alltäglichen Jagdklänge, wie die Charybdis des Situationswidrigen und Gesuchten vermeidet. — Die beiden darin mitwirkenden Stimmen des Barons und des Grafen treten in der zweiten Hälfte dieses Gesanges besonders vortheilhaft und selbständig hervor, ohne die liedförmige Einfachheit des Ganzen zu stören. Dem Referenten wollte es scheinen, als verlange das rhythmische Gefühl die Wiederholung der zwei Schlusstacte des: „Trara!" — so, dass diese zwei Tacte das erste Mal piano, das zweite Mal, vielleicht mit einer Steigerung der Melodie, fortissimo ausgeführt würden.

(Beschluss folgt.)

---

## Nachrichten.

*Prag.* Der trefflich *Vieuxtemps* hat uns nur noch mit einem Concerte erfreut, worin er den ersten Satz des *Mayseder*'schen Es dur-Sextettes, eine Fantasie von eigener Composition, das Andante und Rondo aus seinem E dur-Concerte und *Beriot's* Tremolo vortrug; doch haben wir die Hoffnung, ihn auf der Rückreise noch in mehreren musikalischen Kunstausstellungen bewundern zu können. *Vieuxtemps* kam vor neun Jahren als Knabe zu uns, war aber damals seinen Jahren so sehr vorausgeeilt, dass ein alter Practiker von ihm sagte: „*Vieuxtemps* wird entweder ein Stern erster Grösse, oder er bleibt plötzlich stehen, oder geht rückwärts, wie es sehr oft bei so frühreifen Talenten der Fall ist"; zum Glück für seine schöne Kunst ist das Erste eingetroffen, und noch an der Grenze der Jünglingsjahre kehrte er als vollendeter Künstler in der schönsten und edelsten Bedeutung des Wortes zurück, bei dem wir nicht recht entscheiden können, ob wir mehr die technische oder die ästhetische Durchbildung, die ausserordentliche Virtuosität, die gleichsam spielende Besiegung der riesenhaftesten Schwierigkeiten, die Reinheit, Klarheit und Nettigkeit oder den Gesang und die Seele, das Gemüth und Gefühl bewundern sollen, welche den Werth seiner Eigenschaften noch so sehr steigern, so wie das Letztere dadurch erhöht wird, dass es nie in jene solche Sentimentalität ausartet, womit so manche Virtuosen unserer Zeit cokettiren. Seine geistreichen und trefflichen Compositionen enthalten allerdings die ungeheuersten Difficultäten, die nur ein Meister überwinden kann, doch zeichnen sie sich vor den Arbeiten anderer ausübender Künstler dadurch vortheilhaft aus, dass sie eines Theils nicht eben auf die eigene künstlerische Individualität berechnet sind, anderntheils nicht als die Gebieter des Ganzen dastehen, sondern stets durch eine innere Nothwendigkeit an ihre Stelle gebettet zu sein scheinen. Die Aufnahme dieses zweiten Concertes war eben so enthusiastisch als das erste Mal, und alle Freunde der Kunst sehen der Rückkehr des Künstlers sehnsuchtsvoll entgegen.

Dem. *Francilla Pixis* (welche gegenwärtig nach Italien zurückgekehrt ist) sang zwei deutsche Lieder: Trockne Blumen von *Schubert* und Liebesreigen von *Banck*, dann ein wundervolles Lied im Neapolitanischen Dialect, und den Rataplan der unvergesslichen *Malibran*. Der Liedervortrag der Dem. *Pixis* ist voll Gemüth und Poesie, doch vielleicht etwas zu dramatisch, und wir begreifen nunmehr, warum die Künstlerin lieber auf der Bühne als im Concert singt, dessen Nummern ihrem grossen Talent weniger Spielraum zu seiner Entfaltung darbieten.

Dem. *Tuczek*, königl. preussische Hofopernsängerin, eröffnete ihren sehr erfreulichen Gastrollencyclus mit der Tochter des Regiments — die sie dreimal singen musste — setzte denselben in der Nachtwandlerin, Theophila in den Krondiamanten und Angela im schwarzen Domino (ihr Benefice) fort, und beschloss ihn mit einer Reprise der Nachtwandlerin.

Dem. *Tuczek* besitzt nicht allein eine sehr angenehme sympathetische Stimme, sondern hat bereits eine bedeutende Höhe der Virtuosität erworben und verbindet mit hinreissend schönem Vortrage eine seltene Bravour in allen Arten des musikalischen Schmuckes, Geschmack,

Grazie und ein treffliches Spiel. In der Marie dürfte Dem. *Grosser* wohl den Vorzug der grössern Wahrheit ansprechen, da aber in der neuen Oper der Sänger nicht gehalten werden kann, es mit der Treue der Characteristik strenger zu nehmen als der Componist, so darf die Kritik wohl hier schon ein Auge zudrücken und als Entschädigung dafür die glanzvolle Bravour annehmen, womit sie die ganze Partie, insbesondere aber das schöne Terzett am Pianoforte ausschmückte; das: „Heil dir mein Vaterland!" erfordert eine Energie der Stimme, in welcher wohl wenige deutsche Sängerinnen Dem. *Grosser* erreichen dürften. Dem. *Tuczek* ersparte sich (wie in der Schlussarie der Nachtwandlerin) die erste Repetition, und that wohl daran, da das ungenügsame Publicum ohnedies immer eine Wiederholung verlangt. In noch glänzenderem Lichte zeigte sich uns Dem. *Tuczek* als Nachtwandlerin, wie denn überhaupt die neue italienische Oper mit ihren zierlichen Fiorituren ihre Haupttendenz zu sein scheint *). In den Krondiamanten bot ihr nur der zweite Act einen hinreichenden Spielraum für ihre Gesangweise dar, und sie sang sowohl das Boleroduett mit Mad. *Podhorsky* als die Variationsarie — eigentlich eine brillante Gesangetude — mit einer Bravour, Eleganz und Geschmack, wie man sie selten vereinigt findet. Ihre schwächste Leistung war die Angela, wo sie uns einestheils etwas leidend vorkam, anderntheils bietet ihr die Rolle weniger Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Virtuosität dar, und — drittens war sie im vollen Sinne des Wortes furchtbar umgeben, denn ausser Mad. *Podhorsky* und Herrn *Kunz* (der aber so viel wie nichts zu singen hat) war das gesammte übrige Personale stimmlos! **)

Mad. *Stöckl-Heinefetter* hat noch die Jessonda, Antonina im Belisar (wiederholt), Alaide in der Unbekannten und Amalie in der Ballnacht gesungen, und mit dem Sextus im Titus ihr zweites interessantes Gastspiel geschlossen.

(Beschluss folgt.)

*) Die Tochter des Regiments, wenn gleich von *Donizetti*, neigt sich doch augenscheinlich dem französischen Genre zu.

**) Ein hiesiger — Referent (?!) meint: die Worte, welche die geniale *Malibran* in Bezug auf die *Sontag* gesagt, könnten mit Recht auf Dem. *Tuczek* angewandt werden, doch hütete er sich die Worte anzuführen, wahrscheinlich um sich Sprach- und Schreibfehler zu ersparen! — Jene verhängnissvollen Worte hiessen: „Elle est grande dans son genre, mais son genre est petit!" Doch zufällig war es die *Catalani*, welche diese Worte über die *Sontag* im Anfang ihrer französischen Carriere aussprach; der *Malibran* hätte das kaum einfallen können, da sie noch die Zerline im Don Juan gab, als jene schon die Donna Anna sang!

## Feuilleton.

In Cöln wird eine „niederrheinische Musikschule" errichtet, zu deren Besten nach Beendigung des zu Aachen gehaltenen diesjährigen niederrheinischen Musikfestes ein grosses Concert in Cöln Statt fand; die dort gegenwärtigen fremden Künstler, u. A. auch *Reissiger*, nahmen auch hieran thätigen Antheil. — In Würtemberg hat sich ein Verein zur Verbesserung der katholischen Kirchenmusik gebildet, an dessen Spitze der Bischof von Rottenburg steht.

In Marienburg, im grossen Rempter, ist auch ein Musikfest gefeiert worden unter Leitung des Musikdirectors *Sämann*. Dem Letzteren verlieh der König von Preussen, welcher dem Feste beigewohnt hatte, die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Den 12. Juni ist das seit dem 26. Mai geschlossen gewesene Theater zu Frankfurt am Main neu decorirt und vollständig restaurirt wieder eröffnet worden. *Gropius* aus Berlin hat die Arbeiten geleitet, und über die Eleganz und den ausgezeichneten Geschmack, womit dies bewirkt wurde, herrscht nur eine Stimme. Auch Gasbeleuchtung hat das Theater erhalten.

Im Blindeninstitut zu Paris wurde von den Zöglingen desselben ein Concert gegeben, worin auch die früher aus der Anstalt Entlassenen mitwirkten. Das Orchester, unter Leitung eines Blinden, führte eine Symphonie von *Haydn* und eine Ouverture auf. Die Genauigkeit und Reinheit, womit diese Unglücklichen spielten, fand die allgemeinste Bewunderung. Auch der Flügel, der die Solospieler begleitete, war von einem blinden Instrumentenmacher (*Montal*) verfertigt, der an dem Mechanismus selbst bedeutende Verbesserungen von seiner Erfindung angebracht hat.

Zu den neuerdings viel genannten und gerühmten Virtuosen gehören auch die Violinisten *J. Böje* aus Altona und *G. Kiesewetter* aus Hannover, der sich auf Kosten seines Königs jetzt nach Paris begibt. — Ferner der Violoncellist *Bernhard Cossmann* aus Dessau, Schüler *Th. Müller's* in Braunschweig und *Kummer's* in Dresden, seit drei Jahren in Paris.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom* 11. *bis* 17. *Juli d. J.*

*Adam, A.*, Ouverture de l'Opéra: Le Roi d'Yvetot à grand Orchestre. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 3 Thlr.

*Baldenecker, J. D.*, Potp. a. d. Königin v. Cypern f. Pfte. Carlsruhe, Creuzbauer u. Nöldeke. 1 Fl. 12 Kr.

— Potp. a. Czaar u. Zimmermann und Brauer v. Preston zu 4 Händen. Ebend. à 1 Fl. 30 Kr.

Bouquet de Bal. Samml. beliebter Tänze f. Pfte. No. 13—17. Magdeburg, Heinrichshofen. à 5 Sgr.

*Chopin, F.*, 4 Mazurkas, Op. 30, arr. à 4 mains. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 20 Ngr.

*Damcke, B.*, Frühlingsglaube f. 1 Alt- od. Basst. f. Sopr. od. Tenorm. Pfte. Berlin, Paez. à 10 Sgr.

*Dause, R.*, Vergiss mein nicht-Walzer f. d. Pfte. Op. 3. Ebd. 15 Sgr.

*Duvernoy, J. B.*, Fantaisie mignonne sur Beatrice di Tenda p. le Pfte. Op. 121. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 15 Ngr.

*Franz, R.*, 12 Gesänge f. Sopr. m. Pfte. Op. 1. Heft 1. 2. Leipzig, Whistling. à 25 Ngr.

*Haizinger u. Gossner*, Lehrgang bei dem Gesangunterricht in Musikschulen. Carlsruhe, Creuzbauer u. Nöldeke. 1 Fl. 30 Kr.

— — Wandtafeln dazu in 4 Blättern. Ebend. 1 Fl. 48 Kr.

*Kalliwoda, J. W.*, Introd. et Rondo p. le Pfte à 4 mains. Op. 123. Ebd. 2 Fl. 42 Kr.

*Keller, C.*, 6 Gesänge f. 4 Männerstimmen. Op. 49. Ebd. 1 Fl. 48 Kr.

*Körner, W.*, Der Orgelfreund. 3r Bd. 1s Heft. Erfurt, Körner. 15 Sgr.

— Präludien-Buch. 1e Liefer. Ebend. 7½ Sgr.

*Krug, Fr.*, Erlkönig f. 1 Singst. m. Pfte u. Vcell od. Clar. Op. 12. Carlsruhe, Creuzbauer u. Nöldeke. 54 Kr.

— Ermunterung f. 1 Singstimme m. Pfte u. Vcell od. Horn. Op. 13. Ebend. 54 Kr.

*Lortzing, A.*, Ouvert. a. d. Wildschütz zu 4 Händen. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.
*Marschner, H.*, Geschiedene Liebe f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 120. Carlsruhe, Creuzbauer. 54 Kr.
*Marxsen, E.*, 6 Tafellieder f. 4stimmigen Männerchor. Op. 50. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 5 Ngr.
*Mayer, C.*, Gr. Concerto p. le Pfte av. Orch. Op. 70. Berlin, Paez. 4 Thlr. 15 Sgr.
— La Tarantelle. Gr. Etude p. le Pfte. Op. 74. Ebend. 25 Sgr.
— Sonates p. le Pfte. No. 1. Ebend. 10 Sgr.
*Rebling, G.*, 5 Gesänge f. 4 Männerst. Op. 3. Magdeburg, Heinrichshofen. 20 Sgr.
*Ries, F.*, Fantasie f. d. Pfte nach Schillers Resignation. Op. 109. Neue Ausg. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 22½ Ngr.
*Schumann, R.*, Frauenliebe u. Leben. 8 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 42. Leipzig, Whistling. 1 Thlr.
*Stahlknecht, E. A. J.*, 3 Chansons p. le Vcelle av. Pfte. Op. 5. Magdeburg, Heinrichshofen. 12 Sgr.
*Truhn, H.*, Si sempre o cara! Duetto p. Sopr. e Tenor con Pfte. Op. 51. Berlin, Paez. 20 Ngr.
*Wachsmann, J. J.*, Leichte zweist. Lieder f. Schulen. 5s Heft. Magdeburg, Heinrichshofen. 5 Sgr.
— Samml. v. Gesängen m. Pfte. No. 1. 3 leichte Duette. Op. 10. 7½ Sgr. No. 2. Lieder. Op. 11. 5 Sgr. Ebend.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

# Ankündigungen.

## NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

| | Thlr. | Ngr. |
|---|---|---|
| **Adam, A.**, Mosaïque sur l'Opéra: Le Roi d'Yvetot p. le Piano. No. 1. 2. 3 à | — | 20 |
| — — Potpourri für das Pianoforte nach Themen der Oper: Der König von Yvetot | — | 20 |
| **Baudissin**, Comtesse de, Feuilles d'Album pour le Piano complet | 2 | — |
| — — Le même No. 1. Romance de Spohr, transcrite | — | 7½ |
| . 2. 3 Etudes | — | 15 |
| . 3. 3 Nocturnes | — | 15 |
| . 4. Grande Valse brillante | — | 15 |
| . 5. 2 Mazourkas | — | 10 |
| . 6. 6 Melodies sans paroles | — | 15 |
| **Beethoven, L. v.**, Grande Sonate pour Piano et Violoncelle ou Violon. Op. 69. Nouv. Edit. | 1 | 10 |
| — — Sextuor pour 2 Clar., 2 Cors et 2 Bassons. Op. 71. arr. pour le Piano à 4 mains | 1 | — |
| **Boom, J. van**, Grand Quatuor pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 6 | 2 | 15 |
| **Donizetti, G.**, Potpourri für das Pianoforte zu 4 Händen nach Themen der Oper: Die Tochter des Regiments | — | 25 |
| **Dürrner, J.**, 6 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 3 | — | 20 |
| — — 6 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 4. | — | 15 |
| **Duvernoy, J. B.**, Ecole du Mécanisme. 15 Etudes pour le Piano composées expressement pour précéder celles de la Vélocité de Czerny. Op. 120 | 1 | 10 |
| **Eisner, C.**, Introduction, Variationen und Polonaise für das einfache Waldhorn mit Begleitung des Orchesters. Op. 9 | 2 | — |
| — — Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte | 1 | — |
| **Hünten, Fr.**, Fantaisie brillante sur deux motifs de l'Opéra: Le Roi d'Yvetot d'Adam pour le Piano à 4 mains. Op. 125 | 1 | — |
| **Kittl, J. F.**, Jagd-Symphonie, No. 2, für Orchester, Op. 9, für das Pianoforte zu 4 Händen arr. | 1 | 15 |
| **Kunze, G.**, Tänze. Walzer, Galopp und Schottisch nach beliebten Themen der Oper: Der Wildschütz von Lortzing, für das Pianoforte. Op. 44 | — | 15 |
| **Lortzing, G.**, Potpourri für das Pianoforte zu 4 Händen nach Themen der Oper Der Wildschütz | — | 25 |
| **Mendelssohn-Bartholdy, F.**, Quatuor pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 13 pour le Piano à 4 mains. Nouv. Edit. | 1 | 20 |
| — — Lobgesang. Eine Symphonie-Cantate nach Worten der heiligen Schrift für das Pianoforte zu 2 Händen eingerichtet | 3 | — |
| **Moscheles, J.**, Grandes Variations sur la marche d'Alexandre. Op. 32 p. le Piano à 4 m. Nouv. Edit. | 1 | 10 |
| **Mozart, W. A.**, Potpourri nach Themen der Oper: Die Entführung, für das Pianoforte | — | 20 |
| — — Potpourri nach Themen der Oper: Idomeneo, für das Pianoforte | — | 20 |
| **Nicolo**, Isouard, Potpourri nach Themen der Oper: Jocunde, für das Pianoforte | — | 20 |
| — — Potpourri aus Cendrillon, für das Pianoforte | — | 20 |
| **Onslow, G.**, 2me grande Sonate. F moll, pour le Piano, à 4 mains. Op. 22. Nouv. Edit. | 1 | 10 |
| **Rossini**, Potpourris nach Themen der Opern: Der Barbier von Sevilla, für das Pianoforte | — | 20 |
| Die Belagerung von Corinth, für das Pianoforte | — | 20 |
| Moses in Egypten, für das Pianoforte | — | 20 |
| Otello, für das Pianoforte | — | 20 |
| Semiramis, für das Pianoforte | — | 20 |
| **Spohr, L.**, Der Fall Babylons. Oratorium in 2 Abtheilungen. Partitur | 15 | — |
| — — Dasselbe. Die Orchester-Stimmen | 12 | — |
| **Thalberg, S.**, Grand Caprice sur des motifs de l'Opéra: Charles VI. de Halevy pour le Piano. Op. 48 | 1 | — |
| Verzeichniss einer Sammlung alphab. und chronol. geordneter musikalischer Schriften, als Beitrag zur Literaturgeschichte der Musik, zum Drucke befördert von dem Besitzer der Sammlung, C. F. Becker | — | 7½ |
| **Voss, C.**, Enencement. Rhapsodie de Concert, pour le Piano. Op. 33 | — | 12½ |
| — — Morceau de Concert. Variations sur un thème favori pour le Piano. Op. 47 | — | 20 |

Im Verlage von **Carl Paez** in **Berlin** sind so eben mit Eigenthumsrecht erschienen:

**Mayer, Charles**, La Tarantella, grande Etude pour Piano. Op. 74. Preis 25 Sgr.
**Truhn, H.**, „Si sempre o cara." Duett für Sopran und Tenor mit Pianoforte. Op. 51. (ital. u. deutsch.) Pr. 20 Sgr.
**Damcke, B.**, Frühlingsglaube von Uhland für Alt oder Bass mit Pianoforte. Preis 10 Sgr.
— — Dasselbe für Sopran oder Tenor. Preis 10 Sgr.

In demselben Verlage erscheinen in Kurzem:

**Mayer, Charles**, Première Valse Etude pour Piano.
**Truhn, H.**, Prinzess Ilse, Poesie von Heine, für eine Sopranstimme mit Pianoforte.

Mit Eigenthumsrecht erscheint in meinem Verlage sofort:
Elisir d'amore (Der Liebestrank). Oper von *Donizetti*. Vollständiger Klavierauszug mit italienischem und deutschem Text.
Bestellungen werden in allen soliden Musikalienhandlungen angenommen. Wien, im Juni 1843.
**Pietro Mechetti qm. Carlo.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten Juli. № 30. 1843.



## *Ueber die Familie Bach.*

Eine genealogische Mittheilung von *Kawaczyński.*

Der Name *Bach* hat in der musikalischen Welt einen so guten Klang, und die Tonwerke, welche aus der Familie dieses Namens hervorgingen, sind, zum Theil, für Jeden, dem ein tieferes Studium der Musik zur Lebensaufgabe geworden, von so hohem Interesse, dass es nicht unangemessen und der Tendenz dieser Blätter vollkommen gemäss erscheint, die Genealogie dieser merkwürdigen Familie, welche sich Jahrhunderte lang durch so viele tüchtige Musiker auszeichnete, ihrem Ursprung und ihrer Verzweigung nach möglichst genau kennen zu lernen. Zwar fehlt es nicht an ziemlich instructiven Nachrichten über diesen Tonkünstlerstamm, und sowohl in einigen unserer musikalischen Encyclopädien, wie auch in dieser Zeitung, welche (Jahrgang 1823) eine umständliche Genealogie der Bach'schen Familie und deren Stammbaum mittheilte, scheint dieser Gegenstand erschöpfend genug abgehandelt zu sein. Gleichwohl dürfte in den Spalten dieser Blätter die nachträgliche Mittheilung eines *alten Manuscriptes*, welches von dem im Jahr 1695 geborenen *Joh. Lorenz Bach*, Organisten zu Lahm in Franken, herrührt, noch immer um so willkommener erscheinen, als dasselbe manches Berichtigende und noch Neue enthält. Es fand sich dasselbe kürzlich unter den Papieren des Herrn Pfarrer *Ferrich* zu Seidmannsdorf bei Coburg (eines Urenkels des gedachten J. L. Bach) vor, und seiner Güte verdanken die Leser die genau genommene Abschrift jener bereits sehr verblichenen und stellenweise kaum leserlichen alten Handschrift. Auch ein gemalter Stammbaum der Bach'schen Familie aus jener Zeit fand sich bei diesem Documente vor. Da derselbe aber, wie aus dem Manuscripte selbst hervorgeht, nicht ganz richtig ist, so dürfte jener Stammbaum, welcher dem Jahrgang 1823 dieser Zeitung beigegeben worden, dem Leser ein weit genügenderer Leitfaden bei Durchlesung nachstehender Mittheilung werden, als dieser. Die Nummern freilich werden nicht ganz stimmen. Indem nun Einsender darauf hinweist, hält er es für das Beste, jenes alte Manuscript in treuer Abschrift, mit den Bemerkungen des gedachten Herrn Besitzers, folgen zu lassen, und hofft (die Vergleichung dieser Handschrift mit früher bekannten Genealogieen der Bach'schen Familie den Geschichtsfreunden selbst überlassend) der musikalisch-gebildeten Welt keine unwillkommene Mittheilung gemacht zu haben.

*Kawaczyński.*

### *Ursprung der musikalischen Bach'schen Familie.*

1) Vitus Bach, ein Weissbäcker in Ungarn, hat im 16. Saeculo der lutherischen Religion halben aus Ungarn entweichen müssen, ist dannenhero, nachdem er seine Güter, so viel es sich hat wollen thun lassen, zu Gelde gemacht, in Deutschland gezogen und da er in Thüringen genugsame Sicherheit vor die lutherische Religion gefunden, hat er sich in Wechmar, nahe bei Gotha, niedergelassen und seine Bäckersprofession fortgetrieben. Er hat sein meistes Vergnügen an einem Cytringen (sic) gehabt, welches er auch mit in die Mühle genommen und unter währendem Mahlen darauf gespielt. Es muss doch hübsch zusammengeklungen, wiewohl er doch dabei den Tact sich hat imprimiren lernen. Und dieses ist gleichsam der Anfang zur Musik bei seinen Nachkommen gewesen.

2) Johannes Bach, des vorigen Sohn, hat anfänglich die Bäckerprofession ergriffen, weilen er aber eine sonderliche Zuneigung zur Musik gehabt, so hat ihn der Stadtpfeifer in Gotha zu sich in die Lehre genommen. Zu der Zeit hat das alte Schloss Grimmenstein noch gestanden und hat sein Lehrherr damaligem Gebrauch nach auf dem Schlossthurm gewohnt, bei welchem er auch nach ausgestandenen Lehrjahren noch einige Zeit in Condition gewesen. Nach Zerstörung des Schlosses aber, so Ao. 15 (Lücke) geschehen und da auch mittelst der Zeit sein Vater Veit gestorben, hat er sich nach Wechmar gesetzet, allda Jungfer Anna Schmiedin, eines Gastwirths Tochter aus Wechmar geheirathet und des Vaters Güter in Besitz genommen. Seit seinem Hiersein ist er öfters nach Gotha, Arnstadt, Erfurth, Eisenach, Schmalkalden und Suhl, um denen dasigen Stadtmusicis zu helfen, verschrieben worden. Starb 1626 in damalig grassirender Contagionzeit; sein Weib aber lebte noch nach dessen Tod 9 Jahr als Wittib und starb 1635.

3) Dessen Bruder — — Bach ist ein Teppichmacher worden und hat 3 Söhne gehabt, so die Musik erlernet und welche der damaligst regierende Graf zu Schwarzburg-Arnstadt auf seine Unkosten nach Italien hat reisen lassen, um die Musik besser zu excoliren.

Unter diesen dreien Brüdern ist der jüngste durch einen Unfall blind und der blinde Jonas genannt worden und von welchem man damaligst viel Abentheuerliches gesprochen hat. Da nun dieser unverheirathet verstorben, so stammen vermuthlich von dessen andern 2 Brüdern die Namens- und Geschlechtsverwandten her, so ehedem in Mechterstadt (zwischen Eisenach und Gotha lieget) und der Orten herum gewohnet.

Der Ao. 173. in Meinungen verstorbene Capellmeister Johann Ludwig Bach, dessen seliger Vater Jacob Bach Cantor in der Ruhl gewesen, war von diesem Stamme, ingleichen der vor etlichen Jahren gestorbene Domcantor zu Braunschweig, Stephan Bach, dessen Bruder — — Bach Priester in Läbnstädt ohnweit Weimar war. Es sollen auch von diesem Geschlechtsnamen einige Inwohner unter deren Herrn von Seebach Herrschaften, besonders in Oepffershausen, sich befinden, ob aber solche von jetzterwähnter Nebenlinie abstammen, ist unbekannt.

4) Johannes Bach, ältester Sohn des sub No. 2 erwähnten Hans Bachens, ist in Wechmar geboren Ao. 1604 d. 26. Nov. Da nun sein Vater, Hans Bach, wenn er an obgenannte Oerter ist verlangt worden, ihn vielfältig mitgenommen, so hat einsmals der alte Stadtpfeifer in Suhl, Hoffmann genannt, ihn persuadirt, seinen Sohn ihm in die Lehre zu geben, welches auch geschehen und hat er sich daselbst 5 Jahre als Lehrknabe und 2 Jahr als Geselle aufgehalten. Von Suhl hat er sich nach Schweinfurth gewendet, allwo er Organist worden. Ao. 1635 ist er nach Erfurth als Director derer Raths-Musikanten berufen worden, wohin er sich auch begeben und nach etlichen Jahren hat er auch den Organistendienst ad praedicat. zugleich mitbekommen; starb 1673; hat sich 2 Mal verehelicht, als 1) mit Jungfer Barbara Hoffmännin, seines lieben Lehrherrn Tochter und mit derselben ein todtes Söhnlein gezeugt, welcher todten Frucht die Mutter eine halbe Stunde darauf nachgefolget. 2) Mit Jungfer Hedewig Lämmerhirtin, Herrn Valentin Lämmerhirtens, Rathsverwandten in Erfurth Jungfr. Tochter und hat mit selbiger folgende sub No. 7. 8. 9 Söhne gezeugt.

5) Christoph Bach, mittlerer Sohn des sub No. 2 berührten Hans Bachens, ist gleichfalls geboren zu Wechmar Ao. 1613 d. 19. April; erlernte gleichfalls musicam instrumentalem; war anfänglich fürstlicher Bedienter am Weimarischen Hof; bekam hernach unter der Erfurthischen und dann zuletzt unter der Arnstädtischen musikalischen Compagnie Bestallung, allwo er auch Ao. 1661, den 12. Sept., verstorben; war verehelichet mit Jungfer Maria Magdalena Grablerin, gebürtig aus Wettin in Sachsen. *NB.* Mit welcher er die sub No. 10. 11 und 12 folgenden 3 Söhne zeugte. *NB.* Verstarb 24 Tage nach ihres sel. Mannes Christophori Tode, d. 6. Octobr. 1661 in Arnstadt.

6) Heinrich Bach, dritter Sohn des sub No. 2 gedachten Hanns Bachens; war gleich seinem mittleren Bruder, Christoph, in der Compagnie zu Arnstadt und hatte darbei den Stadt-Organistendienst. Ist gleichfalls in Wechmar geboren Ao. 1615 d. 16. Dec. Starb zu Arnstadt Ao. 1692. War verheirathet mit Jungfer Eva Hoffmännin aus Suhl, vermuthlich einer Schwester der sub No. 4 gedachten Barbara Hoffmännin.

7) Johann Christian Bach, der älteste Sohn von Johann Bachen sub No. 4, ward in Erfurth geboren 1640. Starb daselbst als Director derer Rathsmusikanten Ao. 1682. Dessen 2 Söhne folgen sub No. 16 und 17.

8) Johann Egydius Bach, der andere Sohn von Johann Bachen sub No. 4, war geboren zu Erfurth 1645. Starb daselbst als Director derer Rathsmusikanten und Organist zur Michaeliskirche Ao. 1717. Dessen 2 Söhne folgen sub No. 18 und 19.

9) Johann Nicolaus Bach, dritter Sohn von Johann Bachen sub No. 4, wurde Jung zu Erfurth 1653. War ein sehr guter Viole da Gambiste und in der Rathscompagnie daselbst. Starb an der Pest 1682 und hinterliess einen Posthumum, Johann Nicolaus sub No. 20.

10) Georg Christoph Bach, war der erste Sohn von Christoph Bachen sub No. 5, geboren 1641 d. 6. Sept., wurde als Cantor nach Schweinfurth berufen und starb daselbst Ao. 1697 d. 24. April. Dessen Söhne folgen sub No. 21.

11) Johann Ambrosius Bach, zweiter Sohn Christoph Bachens No. 5, war Hof- und Stadtmusicus in Eisenach. Ist geboren 1645 d. 22. Febr. Starb in Eisenach Ao. 1695. War verehelicht mit Jfr. Elisabetha Lämmerhirtin, Herrn Valentin Lämmerhirtens E. E. Rathsverwandten in Erfurth Jungfr. Tochter. Zeugete mit selbiger 8 Kinder, als 6 Söhne und 2 Töchter, da von denen Söhnen 4 unverheirathet gestorben, wie auch die jüngste Tochter, 3 Söhne aber und die älteste Tochter haben die Aeltern überlebet und sich verehelicht, wie folgt sub No. 22. 23 und 24.

12) Johann Christoph Bach, vorigen Ambrosii Zwillingsbruder und Christoph Bachens dritter Sohn, war Hof- und Stadtmusicus in Arnstadt. Zeugete mit Jfr. Martha Elisabetha Eisentrautin, Herrn Franz Eisentrauts gewesenen (Lücke) in Ordruff Jfr. Tochter folgende sub No. 25 und 26 benannte 2 Söhne.

13) Johann Christoph Bach, erster Sohn von Heinrich Bachen sub No. 6, war geboren zu Arnstadt Ao. (Lücke). Starb zu Eisenach als Hof- und Stadtorganist 1703. War ein profonder Componist. Zeugete mit seinem Weibe, Frau (Lücke) geborenen Wiedemannin, Stadtschreibers zu Arnstadt ältesten Tochter die sub No. 27. 28. 29 und 30 folgenden 4 Söhne.

14) Johann Michael Bach, Heinrich Bachs sub No. 6 anderer Sohn, ist gleichfalls zu Arnstadt geboren Ao. (Lücke) war Stadtschreiber und Organist im Amte Gehren. War gleich seinem älteren Bruder ein habiler Componist. Hinterliess nach seinem Tode eine Wittib, weil. Herrn Stadtschreibers Wiedemanns von Arnstadt zweiter Tochter und mit solcher 4 unversorgte Töchter, aber keinen Sohn.

15) Johann Günther Bach, dritter Sohn Heinrich Bachs sub No. 6, sublevirte seinen Vater, war ein guter Musicus und geschickter Verfertiger verschriedener neu inventirter musikalischen Instrumente. Starb ohne männliche Erben Ao. 16...

16) Johann Jacob Bach, ältester Sohn von Johann Christian Bachen sub No. 7, geboren in Erfurth 1668. Starb unverheirathet als Hausmanns Geselle beim sel. Johann Ambrosius Bachen in Eisenach 1692.

17) Johann Christoph Bach, Johann Christian Bachens sub No. 7 zweiter Sohn. War geboren in Erfurth 1673. Starb in Gehren als Cantor 1727. Seine Kinder folgen sub No. 31. 32 und 33.

18) Johann Bernhard Bach, ältester Sohn von Joh. Egydyo Bachen sub No. 8. Ist in Erfurth Ao. 1676 geboren. Lebet noch anjetzo *(Ao. 1735)* als Cammermusicus und Organist in Eisenach. Succedirte Joh. Christ. Bachen sub No. 13. Dessen einziger Sohn folget sub No. 34.

19) Johann Christoph Bach, der zweite Sohn von Joh. Egydio Bachen sub No. 8. Ist in Erfurth geboren 1685. Steht jetzo als Director derer Rathsmusikanten in Erfurth. Dessen Söhne folgen sub No. 35. 36 und 37.

20) Johann Nicolaus Bach, ein Posthumus des sub No. 9 gedachten Joh. Nic. Bachens, wurde ein Chirurgus und wohnet jetzo 10 Meilen hinter Königsberg in Preussen im Amte (Lücke) hat aber das ganze Haus voll Kinder.

21) Johann Valentin Bach, ein Sohn Georg Christoph Bachs sub No. 10, geboren Ao. 1669 d. 6. Januar Nachmittags um 3 Uhr. Ao. 1694 d. 1. Mai in Schweinfurth als Stadtmusicus angenommen und allda verstorben Ao. 1720 d. 12. August. Dessen Söhne folgen sub No. 38. 39 und 40.

22) Johann Christoph Bach, ältester Sohn von Johann Ambrosio Bachen sub No. 11, ward geboren in Eisenach Ao. 1671. Starb in Ordruff als Organist und Schulcollega 1721 d. 22. Februar.

23) Johann Jacob Bach, zweiter Sohn von Joh. Ambrosio Bachen sub No. 11, ward in Eisenach geboren Ao. 1682. Lernte die Stadtpfeifer-Kunst bei seines sel. Vaters Successore, Herrn Heinrich Hallen, kam nach einigen Jahren, als Ao. 1704 in königl. Schwedische Kriegsdienste als Hautboiste (ein Wort ist verwischt) die Fatalität mit seinem gnädigsten Könige Carolo dem 12ten nach der unglücklichen Pultavaischen Bataille das türkische Bendern zu erreichen, allwo er in die 8 bis 9 Jahr bei seinem Könige ausgehalten und sodann ein Jahr vor des Königes Retour die Gnade genossen, als königlicher Cammer- und Hofmusicus nach Stockholm in Ruhe zu gehen, allwo er auch Ao. 17.. gestorben, keine Leibeserben hinterlassen.

(Beschluss folgt.)

---

## Recension.

Der Wildschütz oder die Stimme der Natur; komische Oper in drei Acten; — Musik von *A. Lortzing*.

(Beschluss.)

Das erste Finale, No. 6, beginnt mit einem Chor der Landleute, die mit lautem Danke für den Festgeber sich nach Haus begeben wollen. Der Eintritt des Grafen und des Barons hält sie zurück. — Gretchen scheint die beiden Cavaliere rasch zu interessiren; selbst der Baron vergisst seinen „Weltschmerz" bei ihrem Anblick, und die Eifersucht des Schulmonarchen erscheint ganz motivirt. Diese verschiedenen Situationen und Regungen sind nun vom Componisten recht geschickt und ansprechend gehalten. Referent hat in diesen Blättern, bei Beurtheilung einer französischen komischen Oper, die Eigenthümlichkeit der französischen Operncomponisten hervorgehoben, die Fortführung solcher dialogisirter Scenen vorzugsweise dem Orchester zu übertragen und die handelnden Personen fast durchgängig in melodielosem Parlando zu halten, welche Methode namentlich für das leichte Verständniss gewiss Manches für sich hat. Hier nun zeigt sich wieder die deutsche Gewissenhaftigkeit, indem unser Componist zwar nicht versäumt, den Faden der fortzuführenden Handlung im Orchester anzuknüpfen, aber dabei doch nicht vergisst, die handelnden, singenden Personen auch melodisch zu bedenken, was ihm auch recht gut gelingt; nur zuweilen wünscht man auch in diesen Scenen den Gedanken etwas mehr Frische und Bedeutsamkeit; besonders macht es sich der Componist mit den Schlussformeln oft gar zu leicht. —

Sehr gut motivirt und vorzüglich rhythmisch wirksam behandelt ist das Ensemble: Allegro molto vivace, $^6/_4$, G dur, wo sich Solostimmen und Chor Pianissimo im Unisono meditirend über die Situation aussprechen, wozu denn der volle und kräftig hingestellte C dur-Accord einen um so wirksameren und wahrhaft dramatischen Gegensatz bildet. Hier ist die anspruchlose Natürlichkeit, das Vertrauen auf die Wirkung einfacher Mittel ganz am rechten Platz; auch muss es als ein guter Gedanke bezeichnet werden, dass der Componist das Motiv des reflectirenden Unisono aus dem Anfange dieses Satzes nochmals in einzelnen Stimmen hervortreten lässt, während die übrigen schon den Schluss vorbereiten.

Mit dem neuen Tempo (un poco moderato) und der veränderten Tonart (Es dur) tritt die nun als Gretchen verkleidete Baronin auf. Ihr Erscheinen setzt sogleich die reizbaren Herren in Flammen, und die musikalische Kundgebung dieses schnellen Eindrucks ist dem Componisten vortrefflich gelungen, bis auf die wieder gar zu zahme Schlussformel:




Die Frage der beiden Herren: „Mädchen, sprich, bist du vom Lande?" beantwortet die Baronin mit einem wunderhübschen, gemüthlichen Liede, das den Reiz des Landlebens in ansprechenden Zügen schildert. — Die belebte Figur in der Begleitung zur zweiten Strophe hebt diese besonders günstig hervor. Wenn am Schlusse dieser Strophe, durch das Hinzutreten des Barons, dem sich Gretchen, der Graf und Baculus anschliessen, vielleicht der Baronin der Applaus für den Vortrag des gefälligen, dankbaren Liedes geschmälert werden sollte, so mag sie das immerhin beklagen; wir, im Interesse der Kunst, freuen uns aufrichtig, dass der werthe Componist dem Liede durch einen so gelungenen Ensemblezusatz einen so gar lieben und gewinnenden Schluss gegeben hat. Er entwickelt sich ganz ungesucht und kunstgerecht aus dem Liede selbst und mit Berücksichtigung der verschiedenen Individualitäten, und das ganze Finale er-

hält durch dieses Moment einen wohlthuenden Ruhepunct, eine gewisse Bedeutung, die durch den Zutritt des Chores noch erhöht wird. Gegen die harmonische Einführung desselben möchten wir indess, mit Erlaubniss des trefflichen Componisten, protestiren! Die Solostimmen cadenziren nämlich förmlich nach Esdur, so dass der Dreiklang dieses Accordes auf das erste Viertel des Schlusstactes fällt, und zwar mit oben liegender Terz; nun tritt der Chor, schon mit dem zweiten Viertel desselben Tactes, ohne Weiteres mit dem harten Dreiklange von *H*, mit oben liegender Quinte ein, was, abgesehen von der Schwierigkeit der Intonation, trotz des vorgeschriebenen Pianissimo, doch immer als Härte erscheinen wird. — Diese Bedenklichkeiten wären ungemein leicht, und wahrscheinlich zu erhöhter Wirkung des Satzes, zu heben gewesen, hätte es dem lieben Maestro nur gefallen wollen, die Solostimmen das erste Mal nach Esmoll, und bei der Wiederholung durch einen Trugschluss nach Cesdur zu leiten, wo dann durch die enharmonische Verwechselung die Harmonie die schönste Glätte und Frische erhalten haben würde. — Diese an sich nicht erhebliche Ausstellung abgerechnet, rufen wir dem anmuthigen Satze nochmals ein lebhaftes Bravo! nach.

Es würde zu weit führen, wollten wir den ganzen Verlauf dieses Finale in so ausführlicher Weise besprechen, wie es uns bisher passend und bezeichnend erachien. Es sei daher nur noch des gefälligen Motivs (Adur, $^6/_8$) erwähnt, mit welchem der Graf die Landleute zu seinem morgenden Geburtsfeste einladet, welchen ansprechenden Gedanken sodann der Chor in der Unterdominante mit fröhlicher Zustimmung wiederholt. Auch dem darauf folgenden Mosso, $^2/_4$, fehlt es nicht an Frische und Lebendigkeit; die harmonische Steigerung am Schlusse würden wir unbedingt rühmen müssen, wenn der Componist in dem Quartsextenaccorde statt der grossen Sexte die kleine gewählt hätte. Die Modulation wäre dadurch viel weicher und fliessender geworden, indem dann die betreffenden Singstimmen ungestört ihr *e* auszuhalten hätten und nicht, wie es nun nothwendig wird, unmittelbar nach einander: *e*, *eis*, *e*, intoniren müssten. — Auf diesen an sich schon lebhaft wirkenden Satz, der einen vollständigen Schluss gebildet haben würde, folgt noch eine kräftig potenzirte Stretta, in welcher Chor- und Solostimmen zu selbständiger, wie vereinter Wirkung gruppirt sind, und welche dem ganzen Finale den Stempel des Gelungenen aufdrückt.

Der zweite Act beginnt mit einer kurzen Einleitung, deren Ideen auf theatralische Momente des Werkes hindeuten. Es folgt eine rasch vorübergehende Scene (Pancratius und Chor). Sie wirkt eben so durch ihre prägnante Kürze, wie durch die aus ihr hervortretende unbewusste Ironie (die Singenden preisen das Vorlesertalent der Gräfin), was besonders durch den drolligen Schluss: „Schade!" recht treffend bezeichnet wird. —

No. 8. Duett und Arie. — Schon die Situation ist recht pikant: Der Baron, seiner mit Sophokleomanie behafteten Schwester gegenüber, die er mit forcirter Huldigung mystificirt. Dazwischen das uns schon lieb gewordene, sanft von aussen hereinklingende Lied der Baronin: „Auf dem Lande will ich bleiben," — kurz, eine wahrhaft dramatische Situation, von dem Componisten trefflich aufgefasst. — Die ironisch-leidenschaftliche Apostrophe des Barons ist eben so gut gedacht, als das unwillkürliche Ausströmen seiner wahren Empfindung, wo er sich und seine Rolle auf Augenblicke vergisst, sie dann flüchtig wieder aufnimmt, um nach einem neuen, von aussen hereinklingenden Fragmente des anziehenden Liedes wieder in leidenschaftlicher Freude aufzujubeln. Die zuletzt so eng zusammengedrängte Doppelrolle, mit dem geschickt verwebten: „Ach, ach!" — muss einem guten Sänger und gewandten Darsteller eine willkommene, dankbare Aufgabe sein! —

No. 9. Quintett. Der Ausdehnung nach eine der grössten Nummern der Oper, und was zunächst Styl und Haltung betrifft, wohl auch unbedenklich eine der besten. Hier bestätigt es sich noch mehr, dass der talentbegabte Componist an Stetigkeit des Styls und Bewältigung des Ensemblesatzes seit der Composition von Czaar und Zimmermann bedeutend und erfreulich fortgeschritten sei. — Dass die erste Abtheilung dieses Satzes, wo er als Terzett erscheint (Allegro vivace, $^3/_4$), weniger den Gedanken nach, als in Bezug auf Styl und Fortführung, leise an Boieldieu, namentlich an das musterhafte Terzett des zweiten Actes der weissen Dame erinnert, soll und wird dem Verdienste des wackern Lortzing nicht Eintrag thun. Wollten nur manche andere, zum Theil hochgepriesene Operncomponisten die Trefflichkeit des Boieldieu'schen Opernstyls, und vor Allem seine Klarheit und Characteristik erkennen und nachahmen, die eben so weit entfernt ist von flacher Leerheit als von hohlem Lärm! — Aber freilich gehören zu einem klaren, edlen Styl auch edle, wahre und sinnvolle Gedanken, und manches dämmernde und brausende Opernensemble würde in leeres Nichts zerstieben, wollte man dasselbe seiner blendenden Beiwerke entkleiden. —

Mit dem Eintritt des Barons, und später des Pseudo-Gretchens gewinnt Handlung und Musik ein noch bewegteres Leben. Namentlich ist die mit Mosso bezeichnete Stelle (Seite 101 des Clav.-Ausz.) recht glücklich erfunden und mit vielen hübschen Zügen ausgestattet. — Einen Lobspruch verdient Herr Lortzing überhaupt und fast durchgängig: er wird nie langweilig, und weiss zur rechten Zeit zu enden, und Referent ist überzeugt, dass der tödtliche Rothstift der Opernregie gerade in seinen Opern die wenigsten Opfer fordert. — Nachdem nun nach vergeblichem Sträuben der Baronin der unvermeidliche Beglaubigungskuss vorüber ist, wobei die darauf folgende Exclamation des Orchesters wohl weniger den Wonneschauer des Empfängers als den Widerwillen der Geberin bezeichnen soll, beginnt die oben erwähnte Cabaletta wieder, und zwar diesmal Forte und im Unisono, und schliesst nach einer zweckmässigen Steigerung kurz und bündig.

Es folgt nun unter No. 10 ein Duett zwischen der Baronin und dem Baron, der unter schon schwankendem Widerstreben der Baronin Alles aufbietet, um ihre Liebe und selbst ihre Hand zu gewinnen.

Es will dem Referenten scheinen, als habe dem Componisten im Eingange dieses Duettes die gewohnte Leichtigkeit, der milde Fluss der Gedanken nicht gleich

zu Gebote gestanden. Es kommen wohl auch einige gar zu unschuldige, auf einer andern Flur gekeimte Ideen darin vor, wie z. B. bei den Worten: „Der Herr ist gar zu vornehm mir.“ — Auch hätte die an sich gute und die Leidenschaftlichkeit des dringenden Liebhabers treffend bezeichnende Harmonie durch das Vorhergehende besser motivirt erscheinen müssen. So aber widerstrebt der harte Dreiklang von Fis nach dem unmittelbar vorhergehenden Gmoll dem Gefühl, und es mildert die Härte der Harmoniefolge kaum, dass der Componist den Gesang ohne Begleitung eintreten lässt. Mit dem „un poco più mosso,“ wo beide Stimmen sich vereinigen, geht ein viel frischeres Leben und eine eigenthümliche Regung durch das Ganze; nicht allein ist die Duettform recht günstig festgehalten, sondern es haben auch die Ideen und ihre Verbindung jenes Gefällige, Wahre, was für die glückliche Conception des Ganzen spricht, und was hier, nach einer vorhergegangenen Entbehrung um so erfrischender wirkt. Nun: Quandoquidem bonus dormitat Lortzingus. — Der Wiederkehr dieses belobten a due (nach einem musikalischen Dialog, der indess hier schon viel pikanter wiedergegeben ist), dem wir übrigens gern nochmals begegnen, dürfte ein etwas gesteigerter und erweiterter Schluss eben so günstig, als den Sängern wünschenswerth sein. —

No. 11. Quintett; — Billardscene. So wie das Verdienst, eine Versteigerung zuerst (und wie so trefflich!) in Musik gesetzt zu haben, wohl unbestritten Boieldieu zugesprochen werden muss, so dürfte auch unser wackerer Lortzing sich den Ruhm erworben haben, zuerst eine Billardpartie dramatisch-musikalisch dargestellt zu haben; denn eine solche bildet wirklich die Unterlage und den Stoff dieses Quintetts, das sicher von der besten Wirkung sein wird, wenn es recht präcis ausgeführt wird; aber dazu gehört in Bezug auf die sehr complicirte auf rasche Momente angewiesene theatralische Handlung sehr viel. Es ist daher dem bühnenkundigen Componisten sehr zum Lobe anzurechnen, dass er die schwierige Situation musikalisch so leicht aufgefasst und daher auch so leicht fasslich gemacht hat. —

Stoff und Plan der ganzen Handlung sind so klar und günstig dargelegt, der drastisch-wirkende Baculus mit seinem imponirenden cantus firmus: Wach' auf, mein Herz, und singe! ist eine so köstliche Theaterfigur, dass der Effect sich wie von selbst ergibt, wenn sich nur Alles leicht und gewandt neben einander bewegt. Mit Recht hat der Componist den leitenden Faden Anfangs dem Orchester gegeben, und die Singstimmen, da zunächst Alles auf klare Verständlichkeit ankommt, nur im Parlando gehalten. Die früher schon ausgesprochene Bemerkung, dass der Componist in seinen Schlussformeln zuweilen sich zu sehr gehen lasse, sei hier nur deswegen wiederholt, um die vorhergehende zu bestätigen; hier gilt sie zunächst der Stelle: — „sei mein Streben, sei mein Plan!“

Der unerwartete Einsatz des mehr schlaflustigen, als gesangfreudigen Baculus wirkt von der Bühne herab gewiss colossal. (Sollte wohl den Dualis des Dichters und Componisten bei der Einführung des Chorals nicht eine satyrisch-parodirende Regung geleitet haben? Es wollte Referenten wirklich so scheinen, und er dürfte wohl Ideengenossen finden: jedenfalls sei es fern von ihm, dem lieben Satyr darob zu zürnen!) — Im Verlaufe des Quintetts tritt, neben manchen andern gelungenen Einzelnheiten, besonders freundlich die Stelle hervor, wo der Baron die Abwesenheit des Grafen benutzt, um der vermeinten Schulmeisterbraut emphatisch seine heisse Liebe zu versichern, und noch mehr der Moment, wo Baculus in veränderter Tonart seinen Choral als Basis zu dem Gesange der Uebrigen erdröhnen lässt. — Auch der Graf, der den Baron mit List zu entfernen wusste, will die Gunst des Augenblicks benutzen, und strömt sein Gefühl in einer kurzen, heissen Apostrophe aus, indem er dazu, in passender Tonart, das Motiv des Barons benutzt. — Recht gut ist auch die Zurückführung der Harmonie bei den Worten: „Einer führt den Andern an!“ — Nun werden die Herren etwas hitzig. Mit dem Verlöschen der Lampe, durch die Musik gut bezeichnet, entsteht eine grosse Verwirrung, die durch einen Commentar des Orchesters begleitet und bezeichnet wird. Wenn die im (beigefügten) Libretto genau beschriebene, sehr complicirte Scene genau und glücklich ausgeführt wird, was indess keine leichte Aufgabe ist, so muss sie einen höchst komischen Eindruck machen. — Es folgt nun ein ziemlich ausführliches Ensemble, das der Componist blos mit Con moto bezeichnet. Wir rathen aber, da die Handlung nunmehr zum Stillstand gekommen ist, und bei solchen reflectirenden Momenten sich sehr leicht nachtheilige Longueurs gestalten, das Tempo sehr belebt zu nehmen, wo sich dann das Ganze sehr ergötzlich erweisen wird, zumal da der Componist schon durch Mannichfaltigkeit der Form, wie durch eine sehr animirte Orchesterbegleitung dem Ganzen leichte Schwingen gab. Die etwas absonderliche Form des Mosso am Schlusse zu den Worten: „Darum müssen beide ohne Säumen“ mit ihrem, durch die Generalpause ergänzten Rhythmus mag sich selbst vertheidigen; eigenthümlich wirkt sie gewiss. — Durch das „gute Nacht!“ vermeidet der Componist glücklich die Klippe eines gewöhnlichen Schlusses, und er darf sich in Summa überzeugt halten, ein recht wackeres Ensemblestück geschaffen zu haben.

Hätten wir auch nicht bereits durch die Fama vernommen, dass die nun folgende Buffoarie No. 12 ihrem Reproducenten auf der Leipziger Bühne grossen Beifall gebracht habe, wir würden sie doch unbedingt als ein höchst gelungenes Characterstück bezeichnen. — Der Baron, in seiner unbezähmbaren Leidenschaft, bietet dem saubern Baculus die Summe von 5000 Thalern für die Abtretung seiner (vermeintlichen) Braut, und diese 5000 Thaler begeistern ihn nur zu einem Ausbruch ungemessener Freude, die sich in diesem Jubelliede Luft macht. Das komische Pathos ist hier ungemein glücklich geschildert. Der Dichter hat dem Componisten (wahrscheinlich sind sie sehr intim!) so vortrefflich vorgearbeitet, und dieser die dankbare Aufgabe so vollständig gelöst, dass jeder auch nur erträgliche Komiker sich mit diesem Triumphgesange einen glänzenden Success sichern muss. Da man dem vom Sonnenstich des Glückes getroffenen Baculus Alles verzeiht, so wird selbst die drollige Gewaltthätigkeit, mit der er „seines Glückes Statatatatatum“

behandelt, die allgemeinste Approbation finden. — Der Mittelsatz dieser Arie (molto moderato, As dur), in welchem er, in eigner Ueberschätzung, über die Möglichkeit reflectirt, Gretchen könne aus zu grosser Zärtlichkeit für ihn seinen Entsagungsplan vernichten, schildert wirklich trefflich diese besorgliche Meditation, und nachdem er in seiner Herzensangst sich sogar an das Publicum mit der Frage gewendet, was in sothanem Falle zu thun sei, bricht er (im Allegro deciso, F dur), nach einem hohnlachenden Unisonotriller des Orchesters, in die resoluten Worte aus: „Kann Alles nichts helfen, ich schlage sie los!" wobei der überstürzende Triolenrhythmus ihm trefflich zu Statten kommt. — Auch bei der Erwägung der Pläne, was wohl mit der ungeheuren Summe zu beginnen sei? wird der Character der Buffoarie consequent festgehalten. Der Zauberklang: „5000 Thaler!" durchdringt ihn nun auf's Neue mächtig und begeisternd. Höchst bezeichnend dargestellt durch die Musik ist die Steigerung der Adjectiva zu diesem Zauberworte bis zu dem Culminationspuncte: „famös!" — Die nun folgende gedrängte und burleske Reimflut rauscht fast betäubend vorüber, und mit den komisch-erhabenen Worten: „Beschlossen ist's im Weltenplan: Ich werd' ein hochberühmter Mann!" geht der freudetrunkene Sänger (nach Vorschrift) rasch und aufgeblasen ab, gewiss aber nur, um vom Publicum jubelnd wieder hervorgerufen zu werden, wofür er sich dann bei Herrn Lortzing geziemend bedanken mag! — Ein höchst günstiger Actschluss ist jedenfalls das Resultat dieser trefflichen komischen Scene.

Die Partie des Grafen würde hinsichtlich des Gesanges wirklich zu unbedeutend erscheinen, wäre sie nicht durch eine brillante Arie bereichert worden, und so ist es ganz in der Ordnung, dass der einzige Moment, wo sie placirt werden konnte (der Anfang des dritten Actes), dazu benutzt wurde. Es beginnt nun dieser dritte Act mit einer ziemlich imposanten Einleitung (das Motiv ist dasselbe, was den Anfang der Ouverture bildet — es lebe die Gedankenöconomie!); worauf nach einem kurzen Recitativ, dessen Inhalt etwas nüchtern erscheint, eine recht dankbare Aria alla Polacca folgt, die sich ein guter Bariton leicht und glücklich aneignen wird. Sie athmet, wie ihr Wortlaut, nur Heiterkeit und Lebenslust, und hat in ihrem Gefolge gar manche freundliche Wendungen und Episoden. Die gar zu distonirenden Vorhalte bei der Stelle:

> Kommt auf meinen Wegen
> Mir etwas entgegen
> Was die Freude stört —

haben wirklich für den Referenten und wohl auch für Andere etwas, das die Freude stört, und in diesem Sinne hat doch wohl der wohllautliebende Lortzing die Gedanken commentiren wollen. Die leichte Wunde heilt indess bald wieder, und auf recht sprechende, anmuthige Weise wird das erste Thema wieder eingeführt. In Bezug auf den nun folgenden, an sich recht gemüthlichen Mittelsatz: „Hübsche Mädchen, hübsche Frauen" will Referent hier eine, vielleicht nicht ganz überflüssige Bemerkung einschalten: Herr Lortzing liebt es offenbar, den eigentlichen Liederstyl in seinen dramatischen Compositionen anzuwenden, und es ist dies vielleicht ein Grund, weshalb sie so rasch populär geworden sind. Geschieht dies nur vorübergehend, und nur episodisch, und nimmt dieser Styl an einer Stelle nicht zu viel Raum ein, so wollen wir ihn in der heitern Oper zuweilen gern begrüssen. Wird er aber zu häufig, und namentlich strophenartig angewandt, so dass der ganze Gliederbau etwas Enges und Monotones erhält, so wird sich das Gefühl bald nach einer Erweiterung der Form, nach einem umfassenderen Gedanken sehnen, als die abgeschlossenen Grenzen eines Liedes sie bedingen. Ist es nun nicht vielleicht individuelle Ansicht des Referenten, so möchte er behaupten, dass der in Rede stehende Mittelsatz, dem es übrigens durchaus nicht an Anmuth fehlt, allzusehr die Beschränktheit der Liedform und jene Gleichheit des rhythmischen Baues an sich trage, während doch das Gedicht fast unwillkürlich zu einer mehr hervortretenden, ausgebildeteren Cantilene, und also zu einem verlängerten und abwechselnden Rhythmus aufzufordern scheint. Es dürfte hier zugleich nicht unpassend erscheinen, daran zu erinnern, wie unvergleichbar grösser die Mannichfaltigkeit der musikalischen Rhythmen, dem Rhythmus der Verse gegenüber, sei! Bleiben wir bei der sechszeiligen Strophe stehen, die uns zu dieser Excursion veranlasste; sie heisst:

> Hübsche Mädchen, hübsche Frauen,
> Kann ich Euch nur immer schauen!
> Holde Sterne meines Lebens,
> Ihr ruft sie, nein, nie vergebens!
> Doch durch Liebe nicht allein
> Zieht die Freude bei mir ein!

Unser Componist hat nun sämmtlichen Verszeilen diesen Rhythmus gegeben:  ; im Gegensatz zu dieser metrischen Behandlung versuche man nun, welcher ungemeinen Vielgestaltigkeit diese Zeilen fähig sind, welch' eine wohlthuende Abwechselung und Erweiterung der Melodie sich eröffnet, wenn man sich nicht von der ersten rhythmischen Anschauung gewissermaassen beschränken und einengen lässt. — Wir sind übrigens weit entfernt, diese kleine Deduction nur unserm werthen Verfasser und nur in Bezug auf die obige Stelle niedergeschrieben zu haben: wir benutzten diese nur als Veranlassung, hatten aber dabei gar manche andere Individualität, so wie überhaupt das künstlerische Princip im Auge, das wir vielleicht bald in einer selbständigen Abhandlung über den musikalischen Styl überhaupt ausführlich zu besprechen gedenken.

Kehren wir nun nach dieser gelegentlichen Abschweifung mit guter Laune zu unserm lebensfrohen Grafen zurück, der seine Arie ebenfalls mit fröhlichem Humor, und, wenn sein Repräsentant ein guter Sänger ist, eo ipso mit Beifall schliesst.

Es folgt nun ein sehr anmuthiger Frauenchor nebst einer improvisirten Tanzscene (No. 14), mit so hübschen Walzermotiven ausgestattet, dass sie Strauss und sel. Lanner's Nachfolger gewiss gern acceptirt hätten, wären sie ihnen zuerst aufgegangen.

No. 15. Terzett; Enttäuschung des mystificirten Barons und Erklärung des fatalen Missverständnisses. Ein nicht eben durch Gedankenfrische hervorstechendes, aber recht gut geschriebenes Musikstück, das vorzüglich da, wo es als Ensemble erscheint, trefflich gehalten ist;

namentlich gebührt der geschickten Fortführung, dem guten Zusammenhange alles Lob. — Die wiederkehrende Ausweichung in diesem Ensemble nach G dur (die Haupttonart des Musikstückes ist G moll) bewahrt das Ganze vor Schwerfälligkeit und jener Ernsthaftigkeit, die der Unmuth des Barons leicht dem Ganzen mittheilen könnte. Der drollige und ungesuchte nahe Zusammenstoss der drei Reime: Gut, Muth, Blut! wird seine Wirkung nicht verfehlen.

So sind wir denn an das letzte Finale (No. 16) gekommen, in welchem alle Täuschung aufhört und der Knoten sich löst. — Man weiss schon, dass bei solchen Erklärungen und Auseinandersetzungen nur die allernothwendigsten Worte, nur die unentbehrlichsten Töne sich geltend machen können, will man das Publicum nicht ungeduldig machen. Kurz und bündig, das ist das Rechte, und so geht es auch hier mit raschen Schritten der Entwickelung zu. Der ironische Anklang und Widerhall der „Stimme der Natur" wird wohl überall Heiterkeit erregen, wenn sie in der rechten Weise betont wird. (Eine kleine musikalische Pointe wäre diesem vielsinnigen Refrain vielleicht noch förderlicher gewesen; so ist es mehr dem individuellen Ausdruck überlassen.) — Bei der feurigen Apostrophe der gräcisirenden Gräfin: „Hämon, geliebter Bruder! O wie selig fühl' ich mich!" wäre es dem musikalisch witzigen Lortzing gewiss nicht schwer geworden, sie durch eine vielleicht der musikalischen Antike entnommene Phrase zu characterisiren, was dann auch der Replik des Grafen zu Gute gekommen wäre. Da der Componist nach dieser Erwiderung, die in A moll schliesst, allerdings etwas eilig sein musste, wollte er für seinen darauf folgenden wunderhübschen vierstimmigen Satz nun einmal As dur gewinnen, so dürfen wir wohl kaum mit ihm darüber rechten, dass er durch einen Staatsstreich, durch ein Alles niederwerfendes Unisono sich der nothwendigen Septime in Es bemächtigte. — Die vier singenden Personen reflectiren in diesem melodisch und harmonisch ausgezeichneten Satze über den Begriff von: schuldbewusst und schuldlos. Sie thun dies in so wohllautender Weise, dass man gern geneigt ist, etwaige Zweifel an ihrer Schuldlosigkeit zu unterdrücken. Im Anfange ganz ohne Begleitung, erhält später der Gesang durch einige episodische Unterbrechungen des Orchesters einen wohlthuenden Haltpunct und gesteigertes Interesse. Die scheinbar unbewusste Ironie, die aus dieser Meditation hervorblickt, hätte der Componist gewiss recht wirksam durch die etwas nüancirten Unterbrechungen und Beantwortungen des Orchesters bezeichnen können. Die zu kleinen Gruppen gestaltete Form des Ganzen würde sich solchen Einschaltungen besonders günstig gezeigt haben. Doch ist der Satz auch ohne weitere Zuthat trefflich und gewiss von ausgezeichneter Wirkung.

Es folgt nun ein passender, wohl absichtlich etwas derb gehaltener Chor der Landleute, worauf dann die etwa noch nöthigen Erklärungen in geziemender, musikalisch analoger Weise gegeben werden. Die liebe Schuljugend macht noch specielles Glück durch einige familiäre Ausrufungen, wie: „Unser Bruder, unsre Schwester lebe hoch!" vorzüglich aber durch die zweistimmige Chorsupplik, die ein so schweres Gewicht auf ihren lieben Schulmeister legt, dass ihm der Graf gern verzeiht. Nach förmlicher Amnestie für den dilettirenden Wilddieb schliesst ein fröhlicher Chor, dessen Motiv wir schon in der Ouverture vernehmen, das heitere Werk, das auf's Neue Zeugniss gibt für das bedeutende leicht ansprechende Talent des wackern Componisten, und bei sorgsamer und entsprechender Darstellung überall gefallen wird.

Unsere ausführliche Besprechung dieses neuesten Werkes des bei allen namhaften Bühnen und also bei dem grossen Publicum bereits ehrenvoll accreditirten Componisten beweist schon durch ihr genaues Eingehen, dass wir ihn hochschätzen und uns seiner schönen Erfolge aufrichtig freuen. Sein entschiedenes Talent für die leichte und anmuthige Kunstgattung der komischen Oper liegt unverhüllt vor uns, und wir schöpfen aus seiner ergibigen Productivität die gegründete Hoffnung, dass wir noch gar manches schöne und freundliche Werk von ihm erwarten dürfen. — Da wir von vielen Seiten die Anspruchlosigkeit und Bescheidenheit des wackern Künstlers rühmen hörten, so sind wir um so weniger besorgt, er möchte die Bemerkungen, Ausstellungen und Winke, die wir im Verlaufe dieser beurtheilenden Anzeige zu erkennen gaben, nicht im rechten Sinne nehmen. Sie tragen ja wohl sämmtlich den Stempel jener unparteiischen, aber wohlwollenden, Anschauung, und (wir dürfen es wohl sagen) jener ächten Kunstliebe, die ein offenbares und bedeutendes Talent so gern in voller Klarheit strahlen sehen möchte, und deshalb mit prüfendem Blick die Schwächen aufsucht und bezeichnet, welche die volle Wirkung des Kunstwerkes beeinträchtigen. — Möge daher der freudige Beifall des Publicums den trefflichen Künstler nicht unempfänglich machen für die Winke einer besonnenen und motivirten Kritik! Möge das Glück und des Componisten eigene umsichtige Wahl ihm recht günstigen Stoff für seine heitern Gebilde zuführen, und möge die ihm eigenthümliche Leichtigkeit, mit der er producirt, ihn nicht zur Uebereilung, zur Flachheit verleiten — dann sind wir überzeugt, dass sein rasch erworbener Ruf kein vorübergehender sein wird. — Mit freudiger Theilnahme wollen dann auch wir jedes neue Werk von ihm begrüssen, das unsern Erwartungen entspricht.

Der Clavierauszug dieses Werkes, das gewiss bald auf den meisten Bühnen heimisch sein wird, ist mit Umsicht und Geschicklichkeit ausgearbeitet; die Begleitung wirksam und doch leicht ausführbar. Der Stich ist schön, und auch, bis auf einige leicht zu verbessernde Versehen, correct. — Das beigefügte Libretto ist eine gewiss allseitig willkommene Zugabe, und wird besonders den Theaterdirectionen von Nutzen sein. *Al.*

---

## Nachrichten.

### *Das grosse Männergesangfest zu Dresden*

ist am 6. und 7. Juli auf glänzende Weise gefeiert worden. Ueber tausend Sänger, und 32 Gesangvereine nahmen daran Theil; letztere waren ausser den vier Dres-

dener Vereinen Orpheus, Liedertafel, Singacademie, Arion — aus Meissen, Oschatz, Strehla, Dippoldiswalde, Chemnitz, Borna, Burgstädt, Schlettau, Herzogswalde, Waldheim, Leissnig, Rochlitz, Hainichen, Wurzen, Rosswein, Zittau, Grossschönau, Reichenau, Alt- und Neu-Gersdorf, Neusalze, Bautzen, Löbau, Königsbrück, Bischoffswerda, Neustadt bei Stolpen, Radeberg, Seifersdorf. Ausserdem hatten sich natürlich manche einzelne Sänger aus anderen Orten angeschlossen; selbst aus Halberstadt waren die Directoren der dasigen Liedertafel erschienen.

Am ersten Tage, den 6. Juli, wurde in der Frauenkirche das grosse Festconcert vor einem höchst zahlreichen Publicum aufgeführt. Es bestand aus folgenden Stücken: Choral (Allein Gott in der Höh' sei Ehr'!). Requiem von *L. Cherubini*. Jehovah, dir frohlockt der König, Hymne für zwei vierstimmige Männerchöre von *Friedrich Schneider*, welcher sein Werk selbst dirigirte. Ein König ist der Herr, Hymne nach dem 97. Psalm von *Hohlfeldt* bearbeitet, componirt und dirigirt von *Reissiger*. Das Liebesmahl der Apostel, eine Art Oratorium, gedichtet und componirt von *Richard Wagner*. — Der Eindruck, welchen diese Gesänge auf die Zuhörer hervorbrachten, war ein sehr bedeutender; die Ausführung war, wenn man die Schwierigkeit, solche Massen zu leiten, berücksichtigt, sehr gelungen zu nennen.

Der zweite Tag war einer Sängerfahrt nach dem an der Elbe liegenden Dorfe Blasewitz (bekanntlich dem Geburtsorte *Naumann's*) gewidmet; man hatte dort einen Wiesenfleck von 70,000 Quadratellen Raum für Sänger und Hörer eingerichtet. Zehn grosse Schiffe, bunt bewimpelt, trugen die einzelnen Abtheilungen dahin; vor der Abfahrt wurden einige gemeinschaftliche Gesänge von *Stunz*, *Marschner*, *Zöllner*, *Müller*, *Gebauer* vorgetragen. In Blasewitz angelangt, ordnete sich die Masse, und es begannen nach einem einfachen Mahle die Wettgesänge der einzelnen Chöre unter einander, eingeleitet durch „das deutsche Lied“ von *Kalliwoda* und „Jägers Lust“ von *Reissiger*. Eine zahllose Menschenmenge lauschte den Klängen. Nachdem *Otto's* Vaterlandslied und *Lenz'* Bundeslied den Beschluss gemacht, erfolgte nach 6 Uhr die Rückfahrt nach Dresden. Bei der Elbbrücke angekommen, liessen die Sänger noch einmal mehrere gemeinschaftliche Gesänge erschallen; „Sängers Abschied“ von *Carl Maria v. Weber* schloss den Reigen, und die Theilnehmer begaben sich nun in das Hôtel de Pologne zu einem fröhlichen Abendessen.

Das ganze Fest war erhebend und erfreulich, durch keinen Unfall gestört, und Alles war darin einstimmig, dass nicht nur die äusserlichen Anordnungen und Vorbereitungen, sondern auch die Gesangaufführungen selbst die des vorigen Jahres bei Weitem hinter sich zurückliessen.

---

*Naumburg a. d. S.* Am 5. Juli fand hier die Aufführung des Oratoriums „Paulus“ von Dr. *Mendelssohn-Bartholdy* in der dasigen ganz dafür geeigneten Domkirche Statt. Dem unermüdlichen Eifer des wackeren Musikdirectors *Otto Claudius* war es gelungen, zu einer würdigen Darstellung des grossartigen Meisterwerkes die besten Mittel aus nächster Umgebung zu gewinnen. Mit seinem wohlgeübten Gymnasialsingchore, mit Hilfe mehrerer Dilettantenvereine aus Naumburg und der Umgegend war es ihm möglich geworden, einen Sängerchor zusammenzubringen, der unter seiner Leitung in der That Würdiges leistete. Erwägt man die Schwierigkeit für einen Musikdirector, der in einer Provinzialstadt wie Naumburg nur erst die Mittel zu gewinnen hat, ehe er und oft mit unsäglicher Mühe dieselben zu einem möglich vollkommenen Zusammenwirken bringen kann, so musste man in der vortrefflichen Aufführung des „Paulus“ die höchst befriedigende Lösung seiner schwierigen Aufgabe erblicken. Für die Solopartieen waren auswärtige bewährte Künstler und Künstlerinnen gewonnen worden; für Sopran Mad. *Bünau-Grabau* aus Leipzig, für Alt Fräulein *v. Löhlöffel-Löwensprung* aus Weissenfels, für Tenor Herr *Flinzer* aus Weimar, und für Bass Herr *Pögner* aus Leipzig. Madame *Bünau-Grabau* mit ihrer klangreichen Stimme und ihrem seelenvollen Vortrage stand oben an, und nicht viel weniger gelungen wurden die übrigen Solopartieen ausgeführt. Herr *Flinzer* sang namentlich die Cavatine „Sei getreu bis in den Tod“ u. s. w. mit schönstem Ausdruck zu allgemeiner Befriedigung; Fräulein *v. Löhlöffel* besitzt eine sehr durchdringende und äusserst biegsame und angenehme Stimme; Herr *Pögner* bewährte seinen alten Ruf. Eine plötzlich eintretende Heiserkeit nöthigte Herrn *Pögner*, eine Aenderung in seiner Partie eintreten und das Duett „Denn also hat uns der Herr geboten“ u. s. w. wegfallen zu lassen. Dessen ungeachtet trug er zur Verherrlichung des Ganzen wesentlich bei, und besonders war sein Vortrag der ersten Partieen sehr ergreifend. Zugleich war es erfreulich, den Eifer der Damen und Herren zu bemerken, mit welchem dieselben bemüht waren, die Ausführung der Chöre so vollkommen und präcis als nur möglich herzustellen. Die Instrumentalpartieen genügten ebenfalls, und hierbei müssen wir das Verdienst des Herrn Stadtmusikus *Schüler* anerkennen. Der Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ u. s. w. wurde von den Instrumenten ausgezeichnet executirt. Zu dem regen Eifer der Sänger und Instrumentalisten kam noch die vortreffliche Direction des MD. *Claudius*. Man sah ihm an, wie er ganz durchdrungen war von der Schönheit der herrlichen Composition, und wie er, mit der kleinsten Einzelheit vertraut, dieselbe überall wirksam zu machen wusste. — Unter den zahlreichen Zuhörern befand sich auch die Gräfin *Rossi (Henriette Sontag)*, die nicht unterliess, zu ihrer nächsten Umgebung ihre Freude über die gelungene Aufführung und die exacte Direction des Musikdirectors *Claudius* auszusprechen. Wir hoffen, dass Herr *Claudius* dieser vollständig befriedigenden Aufführung bald wieder eine andere folgen lasse, und wir können dieser Hoffnung um so mehr Raum geben, als sich in Naumburg ein Comité zur Beförderung aufzuführender geistlicher Musiken gebildet hat, an dessen Spitze der Chef-Präsident Dr. *Nettler* nebst mehreren andern hochgestellten Beamten steht, und dessen Wirksamkeit offenbar für die ganze Umgegend nur wohlthätig sein muss. *M. K—s.*

---

*Prag*. (Beschluss.) Im Belissr gastirten mit Mad. *Stöckl-Heinefetter* noch Herr und Mad. *Bigl* als Alamir und Irene, und die Letztere, welche minder befangen schien als das erste Mal, erregte noch schönere Hoffnungen; Herr *Bigl* dürfte ein recht brauchbarer zweiter Tenor sein, für Glanzpartieen, wie Alamir, reicht bei ihm weder Gesangkunst noch Stimmfond aus, und das berühmte: „Trema Bisanzio!" ging fast ganz verloren. Wie die Antonina, liegt auch die Alaide der Mad. *Stöckl-Heinefetter* zu hoch, und die Transponirung in die tiefern Töne bringt in den Ensemblestücken immer manche Inconvenienzen mit sich; für Herrn *Emminger* war jene günstig, wenn gleich die Partie des Arthur dadurch beinahe zum Tenorbariton wurde, doch nicht so für Herrn *Kunz*, der überdiess an diesem Abende ganz heiter war. Mad. *Bigl* gab die Isoletta, für welche ihre Coloratur jedoch noch nicht ausreicht. Obigen Uebelstand abgerechnet, gab Mad. *Stöckl-Heinefetter* die Alaide trefflich, im Spiel mitunter nur zu feurig, und wirkte mit ihrer grossen Stimme auf die imposanteste Weise. Amalie ist bekanntlich eine der besten Partieen dieser ausgezeichneten Künstlerin, Herzog Olaf und Adverson seufzten nach andern Repräsentanten ihrer Firma!! Titus war eine der trefflichsten Leistungen unserer Oper seit längerer Zeit; Herr *Strakaty* war immer ein wackerer Publius, und Herrn *Emminger* sagt die tiefer liegende Partie des Protagonisten sehr zu. Dem *Grosser* sang die Vitellia gut und kräftig, nur die Lage der Arie: „Non più de' fiori" sagt ihr nicht ganz zu. Mad. *Podhorsky* ist ein Annius wie ihn wenige Bühnen aufzuweisen haben werden, und auch Dem. *Kökert*, die überhaupt im Vortrage *Mozart*'scher Musik sehr glücklich ist, erschien als Servilia in geistigerem Lichte, als noch je in der ersten Oper. Wenn wir den werthen Gast zuletzt nennen, so geschieht das, um das „finis coronat opus" aufrecht zu erhalten, denn der Sextus ist eine wahrhaft merkwürdige Leistung der Mad. *Stöckl-Heinefetter*, die nur gesehen, bewundert und gefühlt — nicht geschildert werden will.

Auf dem böhmischen Theater gab Mad. *Springer* die Stumme von Portici, Herr *Mayer* den *Spohr*'schen Faust zum Benefice. Die erstere Wahl kam uns nicht eben sehr zweckmässig vor, da die wackere Tänzerin Mad. *Springer* nie in so ungünstigem Licht erscheint, als eben in der Partie der Fenella. Vortheilhafter zeigte sich Herr *Mayer* als Masaniello in der Stummen, und Graf Zbinko im Faust, wenn gleich noch bei mancher Nummer (zumal in dem grossen Duett mit Pietro — Herrn *Stepan*) mehr Politur des Gesanges zu wünschen wäre. Den Mephistopheles, hier Rarach genannt, gab in der ersten Vorstellung des Faust Herr *Strakaty*, der ihn wohl gut singt, doch ist seine Stimme zu weich für diese spröde Partie. Später übernahm ihn Herr *Stepan*, dessen Individualität sich besser dafür eignet; er leistete, was man mit Billigkeit von einem Anfänger verlangen kann. Herr *Prokop* erschien als Faust, was Spiel und Gesang betrifft, in gleich günstigem Lichte. Dem. *Tonner* sang die Partieen der Isabella und Angelina (so heisst die Kunigunde im böhmischen Faust) mit guter Schule und angenehmer, wenn gleich noch immer ziemlich schwacher Stimme. Als Röschen debütirte Dem. *Negedly*, die durch eine recht hübsche frische Stimme gute Hoffnungen erregt.

Die Direction des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen hat in seiner letzten Sitzung Herrn *J. F. Kittl* zum Director des Conservatoriums der Musik an die Stelle des verstorbenen Director *Weber* ernannt. Die Hoffnungen, die man auf diese Wahl begründet, sind bedeutend, aber Herr *Kittl* ist auch der Mann dazu, sie zu erfüllen. Auch sind die erledigten Lehrstellen der Violine und Clarinette mit den Herren *Mildner* und *Pisarczowitz* (beides ehemalige Zöglinge des Instituts) genügend und zweckmässig besetzt worden.

Von der interessanten Sammlung böhmischer Volkslieder, herausgegeben von *Erben*, ist bereits das zweite Bändchen erschienen. Es übertrifft noch an Reichhaltigkeit das erste, und enthält 196 Lieder, so dass die Zahl der Volkslieder in beiden Bändchen nun schon 345 beträgt. Ein drittes Bändchen, das noch im Laufe dieses Jahres erscheinen soll, wird die erste Sammlung schliessen; aber auch zu einer zweiten Sammlung, die sich Herr *Erben* vorbehält, wird der unberechenbare Liederschatz unseres Volkes ein überreiches Material bieten.

*Dreischock's* brillante und dankbare Variationen für die linke Hand allein, welche ihm im Sturmschritt die Bewunderung der Pariser eroberten, sind jetzt hier bei Hoffmann erschienen. Der Schwierigkeiten findet selbst ein tüchtiger Clavierspieler in diesen Variationen sehr bedeutende, aber gerade deswegen lassen sie sich mit bestem Fuge für das Studium anempfehlen. Als Composition betrachtet, zeichnen sich die Variationen für die linke Hand durch klaren, regelrechten Bau, durch einen entschiedenen Sinn für Wohlklang aus, es ist in ihnen keine Spur von dem wüsten, ohrenzerreissenden Tongewirre, welches sich in andern modern-brillanten Claviersachen wie ein Walpurgisspuk ausnimmt. Dennoch aber möchten wir noch mehr Gewicht auf ihren etudenmässigen Character legen. Gewiss wird jeder Clavierspieler sie zur methodischen letzten Ausbildung der linken Hand mit dem entschiedendsten Nutzen gebrauchen.

---

*Torgau*. Am 24. Mai a. c. gab Herr *Rudolph Lange*, Seminarlehrer in Grosstreben, zum Besten der Kleinkinder-Bewahrungsanstalt in Torgau ein Orgelconcert in der hiesigen Stadtkirche und brachte darin zur Aufführung: 1) Grosse Fuge mit Präludium (C moll) von *Sebastian Bach*. 2) Choral: O Haupt voll Blut und Wunden u. s. w. für Posaune und Orgel von *Wilhelm Bach*. 3) Fuge mit Präludium (E moll) von *Seb. Bach*. 4) Grosse Fuge mit Präludium (G moll) von *Seb. Bach*. 5) Choral mit Variationen von dem Concertgeber. 6) Adagio für Flöte und Orgel von *Becker*. 7) Freie Fantasie.

Es ist höchst erfreulich, wenn Virtuosen auf dem Fortepiano, deren einer unbestritten Herr *Lange* ist, zugleich auch Virtuosen auf der Orgel sind, und dadurch die Kunst des Orgelspiels, diese alte, ächt deutsche Kunst, ihre würdigen Vertreter findet. Und zu diesen ist Herr *Lange* mit Recht zu zählen. Die Auswahl der Musikstücke und ihre Ausführung im Allgemeinen war vortrefflich; desto unbedeutender und ge-

ringer die Theilnahme des Publicums, dessen Sinn für ernste und erhabene Musik immer mehr und mehr zu verschwinden scheint. Da wir nie einen ähnlichen Genuss gehabt hatten, so war es um so dankenswerther, dass uns von Herrn *Lange* ein solcher auf der Orgel bereitet wurde, und wir wünschen aufrichtig, dass sein Talent für diese Kunst in der musikalischen Welt nicht übersehen werden möge.

---

## *Das Musikfest zu Marienburg,*
### am 5. Juni 1843.

(Eingesandt.)

Selten hat ein musikalisches Unternehmen ein so grosses und allgemeines Interesse erregt, als das am 5. Juni im Convent-Rempter des Marienburger Schlosses gefeierte Fest. Es war jedenfalls eine kühne Idee, ein solches von einem zwanzig Meilen entfernt liegenden Orte aus zu veranstalten, einzustudiren und dann mit einem gegen hundert Personen starken aus Damen und Herren bestehenden Personal nach dem Orte, wo das Fest gefeiert werden sollte, zu Wasser und zu Lande zu reisen, die musikalischen Kräfte aus den Städten der Umgegend an sich zu ziehen, und diese alle zu einer grossartigen Wirkung, zu einem innigen Zusammenhang zu vereinigen. Erwägt man alle diese mit einem so grossen Unternehmen verbundenen Schwierigkeiten, und sieht man zugleich auf den glänzenden Erfolg, so überzeugt man sich, dass kein Unbefangener dem Veranstalter seine Bewunderung versagen kann. Aus Marienburg vom 6. Juni schreibt man: „Einen unvergesslichen, einen hochherrlichen Tag haben wir erlebt, ein Fest, dessen strahlende, erhebende Grösse die Herzen aller Theilnehmer mit hoher Freude erfüllen musste; ja, wahrlich, in der alten Marienburg reicher, bedeutsamer Geschichte glänzt das Pfingstfest 1843 als hellleuchtender Stern, umstrahlt von königlicher Huld und geschmückt mit den Blüten der holden Kunst.“ Wahrlich, diese mit Begeisterung geschriebenen Worte geziemen einem Feste, welches in seiner Ausführung wie in seiner Wirkung zu den seltenen Erscheinungen gehört, und von unberechenbaren Folgen sein kann. Da wir seit seinem ersten Entstehen dem Gegenstande eine besondere Aufmerksamkeit widmeten, so können wir den Lesern einen genauen Bericht erstatten, den wir in möglichst gedrängter Kürze und mit Anziehung einiger Notizen versuchen wollen. Der Unternehmer des ersten Ostpreussischen Musikfestes, unser Universitätsmusikdirector *Sämann*, dem Königsberg die Kenntniss *Händel*'scher und *Bach*'scher Werke verdankt, unternahm, um die ersten Anstalten für das beabsichtigte Fest zu treffen, im April d. J. seine erste Reise nach Marienburg und in die Umgegend, nach Danzig, Marienwerder u. s. w. Er vereinigte in diesen Städten die einflussreichsten Männer zu einem Comité, gewann die musikalischen Coryphäen, und leitete, zurückgekehrt, in Königsberg die Proben mit seinem Singverein, der, mit dem Vortrage *Händel*'scher Werke vertraut, den Stamm der ganzen Unternehmung bildete. Ausserdem besorgte er die auf die technische Einrichtung bezüglichen Anordnungen, führte die sämmtliche Correspondenz, und entwarf den Plan zum Aufbau des Orchesters. Dies letztere und mehrere andere Vorkehrungen nöthigten ihn, in der Zwischenzeit einige Male nach Marienburg zu reisen, wo er, wie in Elbing, jedesmal Proben abhielt und die Sänger mit der Auffassung im Sinne des Tondichters bekannt machte. Die Nachricht, dass der König beim Fest erscheinen würde, rief ihn zu neuer Thätigkeit auf, indem die Composition eines Grusses an den König und einer Abendmusik nothwendig wurden. So gerüstet und gehörig vorbereitet führte er am 3. Juni das Königsberger Musikpersonal, gegen hundert Personen, über das Haff mit dem Dampfschiff nach Elbing, und von da mit Extrapostchaisen nach Marienburg, wo die Ankommenden bei den gastlichen Einwohnern Aufnahme fanden. Das herrliche Wetter hatte diese Fahrt sehr begünstigt, und erhielt sich während des ganzen Festes. Mit den an dem Orte erschienenen Dilettanten und Musikern bestand das Personal aus 70 Sopran-, 51 Alt-, 43 Tenor- und 61 Bassstimmen, und einem Orchester von 63 Musikern, darunter 24 Violinen, 10 Bratschen, 8 Violoncells, 4 Contrabässen. Der Klang, den solche Tonmassen in diesen wundervollen, durch die Kühnheit ihres Baues Erstaunen erregenden Wölbungen hervorbrachten, war mächtig und über alle Beschreibung erhaben. Wie richtig, wie präcis, wie sehr dem Geiste der aufzuführenden Musikschöpfungen angemessen der Dirigent diese sämmtlichen unter seiner Leitung gewesenen Vocal- und Instrumentalkräfte zu bilden und zu bestimmen wusste, bewährten schon die am Tage der Ankunft, am 4. Juni d. J., Vormittags 11 Uhr und Nachmittags um 4 Uhr gehaltenen Generalproben. Sänger und Musiker und Zuhörer wurden schon in diesen Stunden von der kunstvollen Macht der Chöre, von der Schönheit der Solostimmen begeistert. Aber dieser Eindruck wurde gesteigert, als der grosse Convent-Rempter des Marienburger Schlosses, das Local des Festes, gänzlich besetzt, und durch diese Füllung eines weiten hochgewölbten Raumes der in seinen Wölbungen sonst so starke Widerklang völlig verschwunden war. Unstreitig ist diese Localität massenhaften Darstellungen der Tonkunst besonders günstig. Aber dieser glückliche Umstand, wie sehr wurde er durch die zweckmässige Einrichtung und Stellung aller der vielfachen Vocal- und Instrumentalkräfte erhöht.

(Beschluss folgt.)

---

## *Feuilleton.*

Zu dem „Musikkünstler-Verein,“ dessen Statuten in No. 27 d. Bl. mitgetheilt wurden, haben allein die Pariser Künstler bereits ein Capital von 100,000 Fr. zusammengebracht. *Liszt* u. A. gab 1000 Franken.

---

Der junge Hofmusikus *Kolb* in München hat eine Oper „Die Sulioten“ componirt, worüber Kenner, welche die Partitur sahen, sehr günstig urtheilen.

---

Der bekannte italienische Sänger *Salvatori*, welcher zur Herstellung seiner Gesundheit nach Havanna gegangen war, ist wieder im vollen Besitze seiner herrlichen Stimme und macht jetzt in Madrid Furore, namentlich als Marino Faliero und als Belisario. (Letztere Rolle ist eigens für ihn geschrieben worden.)

In Frankfurt a. M. hat sich der *Neeb*'sche Gesangverein mit der Liedertafel vereinigt; *Neeb* ist zum Director erwählt worden. — Es bestehen nunmehr in Frankfurt drei Männergesangvereine: die Liedertafel, der Orpheus, der Liederkranz.

Die deutsche Operngesellschaft unter Leitung des Herrn *Behl* hat in Metz eine Reihe Vorstellungen mit glänzendem Erfolge gegeben. Die tüchtigsten Mitglieder sind Mad. *Ernst-Seidler* für erste, Dem. *Reuss* für zweite Solopartieen, und der Tenorist *Peretti*. Musikdirector war Herr *Carl Kaibel*, welcher aber jetzt als Regisseur nach Cöln abgegangen ist; an seine Stelle wurde Herr Musikdirector *Fischer* (früher in Aachen) engagirt. — Die Gesellschaft wollte nach Dijon, Besançon und dann nach Lyon gehen.

Pfarrer *Sprüngli* in Zürich hat zu Gunsten des neugestifteten eidgenössischen Sängervereines eine Sammlung von Männergesängen herausgegeben, unter Mitwirkung von deutschen und schweizerischen Componisten. Von 55 derselben sind neue, noch nirgend gedruckte Männergesänge eingesendet und in die Sammlung aufgenommen worden.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien

## und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom* 11. *bis* 17. *Juli d. J.*

*Auber, D. F. E.*, Ouvert. de l'Opéra: La Part du Diable à gr. Orch. Mainz, Schott. 4 Fl. 30 Kr.
— 2 Polkas a. d. Kroudiamanten f. d. Pfte. No. 543. 544. Ebd. à 8 Kr.
*Baldenecker, E.*, Der sterbende Krieger. Ballade f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 36 Kr.
*Bertini, H.*, 50 Préludes p. le Pfte. Op. 141. No. 1. Ebd. 1 Fl. 48 Kr.
*Burgmüller, Fr.*, Fant. et Rondo pastoral p. le Pfte sur un Air suisse fav. Op. 79. Ebend. 1 Fl. 21 Kr.
*Campagnoli, B.*, 6 Duos pour 2 Violons faciles et progressifs pour l'utilité des jeunes Amateurs. Op. 14. Nouv. Edit. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1 Thlr. 10 Ngr.
Choix de Romances franç. et d'Ariettes Ital. av. Pfte. No. 235 v. Cheret. No. 276 v. Panseron. No. 281ᵃ v. Ciccarelli. No. 288 v. Huth. No. 291 v. Masini. Berlin, Schlesinger. à 5 — 10 Sgr.
*Cuzent, P.*, Galop infernal du jugement dernier p. le Pfte. Mainz, Schott. 36 Kr.
*Danse, R.*, Vergiss mein nicht. Walzer f. d. Pfte. Op. 3. Berlin, Paez. 15 Sgr.
*Dessauer, J.*, Lieder u. Gesänge f 1 Singst. m. Pfte. No. 8. Ich denke dein. No. 9. Verschwiegenheit. No. 10. Ich möchte sterben. Der Bandit f. Bass deutsch u. franz. Berlin, Schlesinger. à 10—12½ Sgr.
*Donizetti*, L'Elisir d'amore. Der Liebestrank. Kl.-A. einzeln No. 1—17. Ebend. à 5 Sgr. — 1 Thlr.
*Esser, H.*, Thomas Riquiqui od. d. polit. Heirath, einzeln No. 1—6. Mainz, Schott. à 18—54 Kr.
*Fuchs, R.*, Das Mömchen, Lied f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 54 Kr.
*Gressler, F. A.*, 3 kleine u. leichte Rondos f. d. Pfte. Op. 11. Cassel, Gerlach. 12½ Sgr.
— Leichte u. gefäll. Var. f. d. Pfte. Op. 12. Ebend. 12½ Sgr.
*Gumbert, F.*, 6 Lieder f. Sopr. od. Ten. m. Pfte. Op. 2. Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.
*Heller, J.*, Priska-Galopp f. d. Pfte. Op. 12. Mainz, Schott. 27 Kr.
— Marsch f. d. Pfte. Op. 13. Ebend. 18 Kr.
*Heller, St.*, Fant. p. le Pfte. Op. 31. Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.
— Bolero p. le Pfte. Op. 32. Ebend. 17½ Sgr.
*Helsted, C.*, 6 Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 1. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.
*Kliegl, A. H.*, Grosser Galopp f. d. Pfte. Op. 11. Mainz, Schott. 27 Kr.
*Kullak, Th.*, Transcriptions fac. p. l. Pfte. No. 3. 4. 5. Berlin, Schlesinger. à 15 Sgr.
*Lablache, L.*, Ottava di Torquato Tasso p. Chant et Piano. Mainz, Schott. 18 Kr.
— Torquato Tasso. Dich hat' ich so, f. 1 Singst. m. Pfte. Ebd. 18 Kr.
*Lindblad, A.*, Trio p. Pfte, Violon et Viola. Op. 10. Ebd. 4 Fl. 12 Kr.
*Liszt, F.*, Il m'aimait tant. Er liebte mich so sehr, f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 27 Kr.
*Lührss, C.*, 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 6. Berl., Schlesinger. 20 Sgr.
*Nägeli, H. G.*, Chorlieder f. Kirche u. Schule. 7ᵉ Heft. Part. u. Stimmen. Zürich, Nägeli.
*Rubini, G.*, Infelice. Der Unglückliche. Arietta f. 1 Singst. m. Pfte. Mainz, Schott. 18 Kr.
— Malek-Adhel. Melodie f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 18 Kr.
*Schaeffer, A.*, Heitere Lieder f. 4stimm. Männergesang. Op. 8. Heft 2. Berlin, Schlesinger. 20 Sgr.
*Stern, J.*, 4 Lieder f. 1 Sopr. od. Tenorst. m. Pfte. Op. 17. Ebd. 20 Sgr.
*Wielhorski, J. de*, Chant sans paroles. Morceau fantast. gr. Valse mélancolique p. le Pfte. Op. 6. Ebend. 20 Sgr.
*Wolff, E.*, Souv. de Weber. 2 Fant. p. le Pfte. Op. 70. No. 1. 2. Mainz, Schott. à 1 Fl. 12 Kr.
*Wolff, E.*, et *H. Vieuxtemps*, Gr. Duo sur le Duo d'Olonne p. le Violon et Pfte. Op. 76 u. 13. Ebend. 2 Fl. 24 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

# Ankündigungen.

Im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

# Der Klavierfreund

ein progressiver Klavierunterricht für Kinder

von

***Heinrich Wohlfahrt.***

Drei Hefte in 4. Brochirt. Preis 1½ Thlr.
Jedes Heft einzeln ½ Thlr.

Von demselben Verfasser, in demselben Verlage:

## *Kinderklavierschule.*

Preis 1 Thlr.

---

## Neue Gesänge mit Pianoforte.

**Franz, R.,** Op. 1. Zwölf Gesänge für Sopran oder Tenor. Heft 1. 2. à ½ Thlr.

**Schumann, *Dr.* R.,** Op. 42. Frauenliebe und Leben, von *A. von Chamisso.* Acht Lieder. 1 Thlr.

Leipzig. **F. Whistling.**

---

# NEUE MUSIKALIEN

im Verlage der Hofmusikalienhandlung von

## Adolph Nagel in Hannover.

**Böttger, G.,** Marien-Walzer für Pianoforte. 12 Ggr.
**Burgmüller, F.,** Souvenir de Bellini. Morceau elégant. für Pianoforte. Oeuv. 27. No. 1. Cavat. de Norma. 6 Ggr.
**Ellissen, C. W.,** Furioso-Walzer für Pfte. Op. 12. 8 Ggr.
**Enckhausen, H.,** Die frühen Gräber. Ode von Klopstock, für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 57. 8 Ggr.
— — Elementar-Unterricht im 4händ. Pianofortespiel. Op. 58. 1s Heft. Kleine Uebungsstücke mit stillstehender Hand. 6 Ggr.
— — 2s Heft. Uebungsstücke mit zufälligen Versetzungszeichen, im Umfange der natürlichen Lage der 5 Finger, der 8 Töne und, eine Octave wenig überschreitend. 12 Ggr.
— — 3s Heft. Grössere Uebungsstücke, mit Anwendung des Bass-Schlüssels auch im Discant. 14 Ggr.
— — 4s Heft. Leichte und brill. Variat. über ein Thema von Rovelli. 12 Ggr.
— — Religiöse Ges. f. 4 Männerst. 1s Heft. 59s Werk. 16 Ggr.
— — 3s Rondo giocoso für Pianoforte. Op. 60. 14 Ggr.
**Gantzert, B.,** Der 8s Psalm, metrisch bearbeitet von Minna Witte, für 4 Männerstimmen. 20 Ggr.
**Georg, L.,** Aurora-Galopp für Pianoforte. 4 Ggr.
— — Erinnerung an Mariaspring. Walzer für Pfte. 8 Ggr.
**Hattendorf, F.,** Beliebte Tänze für Pianoforte. No. 1. Schlittenfahrt-Galopp. 4 Ggr.
— — No. 2. Mariens Einzug-Galopp. 4 Ggr.
— — No. 3. Die Fackelträger. Galopp. 4 Ggr.
**Hille, C. E.,** Rondo giocoso über den Bauern-Hochzeits-Marsch aus Hans Heiling für Pianoforte. Op. 1. 12 Ggr.
**Kiel, Aug.,** Lied von G. Nicolai: Sieh die Schwalben, mit Pianoforte. 4 Ggr.
— — Festmarsch bei Schliessung des Grundstein-Gewölbes des Hermanns-Denkmals, Op. 11, zu 2 Händen. 6 Ggr.
— — Derselbe zu 4 Händen. 8 Ggr.
— — 3 Gedichte mit Pianoforte und Vcell. Op. 12. 16 Ggr.
— — Elegie für Clar. mit Pianoforte. Op. 13. 10 Ggr.
**Könemann, F. v.,** Die Fensterscheibe. Lied mit Pfte. 4 Ggr.
**Kossmaly, Carl,** 6 Gesänge von Goethe, Uhland, W. Müller und R. Burns, mit Pianoforte. 3s Heft. 1 Thlr.
**Kulenkamp, G. C.,** Rondino über 2 Motive aus Czaar und Zimmermann für Pianoforte. Op. 57. 10 Ggr.
**Lätitia.** Enthaltend Tänze und Märsche für Pianoforte. No. 24 bis 30. à 4 Ggr.
**Marschner, H.,** Frühlingsliebe von Fr. Rückert mit Pianoforte. 2s Heft. 113s Werk. 1 Thlr. 4 Ggr. Einzeln: No. 1. Wenn ein Wort die Liebste. 5 Ggr. No. 2. Liebst du mich, o Liebster? 6 Ggr. No. 3. Lüfte die ihr scherzet. 5 Ggr. No. 4. Der Himmel hat eine Thräne geweint. 7 Ggr. No. 5. Beseeligt sein. 6 Ggr. No. 6. Grasemückchen. 5 Ggr. No. 7. Liebster deine Worte stehlen. 7 Ggr.
**Sauerbrey, J. W. C. C.,** Das Sträusschen. Vier leichte Walzer für Pianoforte zu 4 Händen. Op. 20. 10 Ggr.
**Schacht, M.,** Walzer: No. 15. 24. à 8 Ggr.
— — Galoppe: No. 16—19, 23, 25—29. à 4 Ggr.
— — Schottische Tänze: No. 20. 30. à 4 Ggr.
— — Tyroler- (Jägerschottische) Tänze: No. 20, 22. à 4 Ggr.
(Für Orchester sind diese Tänze durch die Verlagshandlung in Abschrift zu beziehen.)

---

# NEUE MUSIKALIEN

im Verlage von

## N. Simrock in Bonn.

(Der Franc zu 8 Sgr. preuss. Cour. oder 28 Kreutzer rhein.)

| | Fr. | Cat. |
|---|---|---|
| **Bach, N. G.,** Op. 12. Amusement de Salon pour Piano sur une nouvelle Cracovienne | 2 | 25 |
| **Beyer, Ferd.,** Op. 62. 30 leçons récréatives sur des motifs favoris pour Piano. Liv. 1 et 2 . . . à | 5 | — |
| **Chaulieu, C.,** Le progresseur, 36 Etudes p. le Piano. | 3 | 50 |
| **Czerny, Ch.,** Op. 695. 12 Rondeaux Suisses. No. 1. Lausanne, 2. Bâle, 3. Berne, 4. Lac de Lucerne, 5. Lac de Constance, 6. Genève, 7. Mont St. Gothard, 8. Mont blanc, 9. Mont St. Bernard, 10. Neuchâtel, 11. Zürich, 12. Turin, pour le Piano. No. 1—12 . . . à | 1 | 50 |
| Gamme dans tous les tons pour le Piano | — | 30 |
| „ „ „ pour le Piano | — | 75 |
| **Goetschy, J.,** Mignardises, 12 pet. morceaux faciles et doigtés. Op. 23. Liv. 1 et 2 . . . à | 2 | 50 |
| **Händel,** Chorstimmen zum Oratorium: Samson | 4 | — |
| **Hiller, Ferd.,** 6 Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 26 | 3 | — |
| **Lemoine, Hy.,** Pet. Récréations musicales p. le Piano, choix de 48 morceaux doigtés. No. 1. 2. 3 . . . à | 2 | 50 |
| **Louis, N.,** Op. 124. Souvenir du code noir, Duo pour Piano et Violon | 5 | — |
| — — Op. 126. Variat. brill. sur: Le code noir à 4 m. | 3 | 50 |
| **Mendelssohn-Bartholdy, Felix,** 6 Lieder ohne Worte mit entsprechender Dichtung für Gesang und Pianoforte von Christern | 4 | — |
| Quidant. Fragment musical pour le Piano | 1 | — |
| **Ravina, Hy.,** Op. 6. 3 Caprices, Andante, Allegro et Prestissimo pour le Piano | 3 | 50 |
| — — Op. 7. Valse brill. pour Piano à 4 mains | 3 | — |
| **Rosellen, Hy.,** Op. 32. Fantaisie brill. sur Semiramide de Rossini pour Piano | 3 | 50 |
| **Schwencke, Ch.,** Op. 52. Fantaisie à 4 mains, motifs de la Chatte metamorph. en femme | 2 | 50 |
| **Spohr, L.,** Die vollst. Orchester-Stimmen zu dessen Oratorium: Die letzten Dinge, geschrieben. Netto 14 Thlr. preuss. Cour. } gegen baar. | | |
| — — Für jede Doppelstimme der Violine 1º, 2º, Alt, Violoncell und Bass — 28 Sgr. } gegen baar. | | |
| **Weber, C. M. v.,** Ouverture für Orchester a. d. Oper: Abu Hassan | 9 | — |
| **Beethoven, L. v.,** Op. 47. Gr. Sonate concertante pour le Piano et Violon. Neue Auflage (hoch Format). | 6 | — |

---

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten August. № 31. 1843.

**Inhalt:** Ueber die Familie Bach. (Beschluss.) — *Recension.* — *Nachrichten:* Das Musikfest zu Marienburg. (Beschluss.) — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

## *Ueber die Familie Bach.*

(Beschluss.)

24) Johann Sebastian Bach, Joh. Ambrosii Bachens jüngster Sohn, ist geboren in Eisenach Ao. 1685 d. 21. Martii, ward 1) Hofmusicus in Weimar bei Herzog Johann Ernsten Ao. 1703; 2) Organist in der neuen Kirche zu Arnstadt 1704; 3) Organist zu St. Blasii Kirche in Mühlhausen 1707; 4) Cammer- und Hoforganist zu Weimar 1708; 5) An eben diesem Hofe Ao. 17.. Concertmeister; zugleich 6) Capellmeister und Director derer Cammer-Musiquen am Hochfürstl. Anhalt-Köthischen Hofe Ao. 1717; 7) wurde von der Ao. 1723 als Director Chori musici und Cantor an der Thomasschule nacher Leipzig vociret, ist zugleich von Haus aus Capellmeister von Weissenfels und Köthen, wie auch königl. Pohln. Hof-Compositeur. Dessen Familie folget No. 46 seqq. *Starb* 1750 *d.* 28. *Julii an einem Schlagflusse in Leipzig.* (*NB.* Letztere Worte sind im Originale mit anderer Dinte geschrieben.)

25) Johann Ernst Bach, erster Sohn Johann Christoph Bachens, natus 1683 d. 5. Aug. sub No. 12, ist Organist in Arnstadt an der Oberkirche. Dessen Kinder folgen sub No. (Lücke).

26) Johann Christoph Bach, zweiter Sohn Johann Christoph Bachens, lebet in Planckenhayn (sic) und nähret sich mit einem Materialistenkram, ist zwar verheirathet, aber nicht beerbet, natus 1689 d. 12. Sept.

27) Johann Nicolaus Bach, dermaliger Senior aller noch lebenden Bachen, ist ältester Sohn von Johann Christoph Bach sub No. 13. Ist Organist sowohl bei der Universität als Stadtkirche in Jena. Ward 1669 im October geboren.

28) Johann Christoph Bach, zweiter Sohn von Johann Christoph Bachen sub No. 13, ist auch der Musik zugethan, hat sich aber niemalen zu einer Function begeben, sondern sein meistes Plaisir in Reisen gesuchet.

29) Johann Friedrich Bach, war dritter Sohn von Johann Christoph Bach sub No. 13. Starb 172. (nicht ausgeschrieben) als Successor Organista J. S. Bachens der Blasii Kirche in Mühlhausen und zwar unbeerbet.

30) Johann Michael Bach, vierter Sohn von Johann Christoph Bachen sub No. 13. Erlernte die Orgel-Machers-Kunst, ist aber nach diesem in die Nordländer gereist und nicht wieder retourniret, dass man also keine weitere Nachricht von ihm hat.

31) Johann Samuel Bach, ältester Sohn des sub No. 17 erwähnten J. C. Bachens, starb in Sondershausen als Musicus.

32) Johann Christian Bach, zweiter Sohn des J. C. Bachens No. 17. War gleichfalls ein Musicus. Starb in Sondershausen frühzeitig, wie sein Bruder.

(Aus der folgenden Nummer ist ein Stückchen Papier mit einem Theile der Schrift herausgerissen. Aus der Vergleichung mit dem gemalten Stammbaume, der jedoch von No. 22 an hinsichtlich der Reihenfolge der Nummern mit dieser Beschreibung nicht mehr übereinstimmt, obgleich derselbe von einerlei Hand beschrieben worden zu sein scheint, ergibt sich, dass der Name „Johann Günther" gemeint sei.)

33) Johann Günther Bach, dritter Sohn J. C. Bachens No. 17. Ist ein guter Tenorist. Stehet jetzt noch als Schul-Collega bei der Kauffmanns-Gemeinde i (Lücke).

34) Johann Ernst Bach, einziger Sohn des sub No. 18 gedachten Johann Bernhard Bachens, ist geboren 1722. Wird nebst denen studiis der Musik gleichfalls obliegen.

35) Johann Friedrich Bach, ältester Sohn des sub No. 19 erwähnten J. C. Bachs, ist Schulmeister in Andisleben.

36) Johann Egydius Bach, anderer Sohn J. C. Bachs sub No. 19, ist Schulmeister in grossen Munra.

37) Wilhelm Hieronymus Bach, J. C. Bachs No. 19 dritter Sohn.

38) *Johann Lorenz Bach, Johann Valentin Bachs No.* 21, *ältester Sohn, ist Organist zu Lahm in Franken, geboren zu Schweinfurth d.* 10. *Sept.* 1695. (Dessen Leichenstein war noch jetzt zu sehen (1842) im Gottesacker zu Lahm im Itzgrunde. Bemerkung des Abschreibers.)

39) Johann Elias Bach, Joh. Val. Bachs No. 21 anderer Sohn, geboren zu Schweinfurth den 12. Februar 1705 früh um 3 Uhr. Studios. Theol. *Starb als Cantor und Inspector zu Schweinfurth* 1755 *d.* 30. *Nov.* (Derselbe soll unter mehreren Kindern einen Sohn hinterlassen haben, der Pfarrer in Schweinfurt gewesen ist. Bemerkung des Abschreibers.)

40) Johann Heinrich Bach, Joh. Val. Bachs No. 21 dritter Sohn, ist sehr jung gestorben.

41) Tobias Friedrich Bach, Johann Christoph Bachs No. 22 (im gemalten Stammbaum No. 24. Bemerk. des Abschreibers.) ältester Sohn, ist Cantor in Udestadt obnweit Erfurth, geboren 1695 d. 21. Julii.

42) Johann Bernhard Bach, jetzt erwähnten J. C. Bachs No. 22 zweiter Sohn, succedirte seinem seligen Vater als Organist in Ordruff, geboren 1700 *d.* 24. *Nov. Starb* 1743 *d.* 12. *Junii.*

43) Joh. Christoph Bach, dritter Sohn J. C. Bachs No. 22, ist Cantor und Schul-Collega in Ordruff, geboren 1702 *d.* 12. *Nov. Starb d.* 2. *Nov.* 1756.

44) Johann Heinrich Bach, vierter Sohn J. C. Bachs No. 22. Stehet in Diensten bei den Herren Grafen von Hohenloh als Musicus und Cantor in Oehringen. Ist geboren 1707.

45) Johann Andreas Bach, fünfter Sohn J. C. Bachs No. 22. Ist in fürstl. Gothaischen Militar-Diensten als Hautboiste, geboren 1713 *d.* 7. *Sept. Ist anjetzo Organist in Ordruff.*

46) Wilhelm Friedemann Bach, Joh. Seb. Bachs No. 24 (im gemalt. Stammb. No. 26. Bemerk. des Abschreibers.) ältester Sohn, ist pro tempore Organist an der Sophienkirche in Dresden, geboren 1710 d. 22. Nov.

47) Carl Philipp Emanuel Bach, zweiter Sohn J. S. Bachs No. 24. Lebet in Frankfurt an der Oder p. t. als Studiosus und informiret auf dem Clavier. Geboren den 14. Martii 1714. (Von fremder Hand ist eingeschaltet: „ist Capellmeister in Berlin gewesen, ging von Berlin nach Hamburg, wurde daselbst d. 3. Nov. Musikdirector, starb zu Hamburg d. 15. Dec. 1788 Nachts um 10 Uhr.“)

48) Johann Gottfried Bernhard Bach, dritter Sohn J. S. Bachs sub No. 24. Ist Organist in Mühlhausen an der Marien- oder Oberkirche. Geboren den 11. Maji 1715.

49) Gottfried Heinrich Bach, vierter Sohn J. S. Bachs sub No. 24. Ist geboren d. 26. Febr. Ao. 1724. Inclinirt gleichfalls zur Musik, in specie zum Clavier.

50) Johann Christoph Friedrich Bach, fünfter Sohn J. S. Bachs No. 24. Ist geboren d. 21. Junii 1732.

51) Johann Christian Bach, sechster Sohn sub No. 24. Nat. 1735 d. 5. Sept.

52) Johann Christoph Bach, Joh. Nic. Bachs sub No. 27 (im gemalten Stammbaume No. 28. Bemerk. des Abschreibers.) ältester Sohn.

53) Johann Christian Bach, Joh. Nic. Bachs sub No. 27 zweiter Sohn.

54) Johann Heinrich Bach, Johann Christoph Bachs sub No. 28 einziger Sohn. (Die letzte Zeile kann nicht vollständig gelesen werden.)

---

Vorstehende, die Bach'sche Familie betreffende biographische Notizen sind von meinem Urgrossvater, dem sub No. 38 aufgeführten Johann Lorenz Bach gesammelt und niedergeschrieben worden. Gegenwärtige Abschrift ist von dem Originale unmittelbar genommen und nach deren Anfertigung nochmals sorgfältig verglichen, die Orthographie aber nicht durchgängig beibehalten worden. Aus der Sammlung selbst geht hervor, dass dieselbe (cf. sub No. 18) im Jahre 1735 niedergeschrieben worden ist, und die verschiedenartige Färbung der Dinte, mit welcher die Nachträge geschrieben sind — im Druck sind dieselben an der *Cursivschrift* kenntlich — könnten etwa als eine Bestätigung dieser Angabe angesehen werden. Auffallend aber ist es, dass der gemalte, von derselben mir wohlbekannten Hand meines seligen Urgrossvaters beschriebene Stammbaum von vorstehender Sammlung bald in der Reihenfolge der Nummern und zwar von No. 22 an, bald in der Abstammung (der sechste Sohn des Joh. Sebast. Bach ist nicht als von diesem, sondern als von Joh. Nic. Bach abstammend aufgeführt) abweicht. Eine genauere Vergleichung macht jedoch die Vermuthung sehr wahrscheinlich, dass dem gemalten Stammbaume die fragliche Sammlung biographischer Notizen ganz allein zu Grunde gelegen, dass aber der Maler die Zweige mitunter unrichtig angesetzt und dann der Schreiber sich geholfen habe, so gut es eben geben wollte. Nachrichtlich.

*Joh. Georg Wilh. Ferrich.*

## Abschrift von Abschrift.

(Dieser Auszug ist von anderer, meines seligen Vaters Hand, geschrieben.)

Joh. Gottfried Walther's, fürstl. Sächs. Hofmusici und Organisten an der Haupt-Pfarr-Kirche zu St. Petri und Pauli in Weimar, musikalisches Lexicon. Leipzig, verlegts Wolfgang Deer 1732. Pag. 63. 64.

1) Joh. Bernhard Bach *(cf. No. 18 in der Sammlung biographisch. Notizen)*, Herrn Agidii Bach's gewesenen ältesten Rathsmusici zu Erffurth, älterer Sohn, geboren Ao. 1676 d. 23. Nov., wurde erstlich daselbst an der Kaufmanns-Kirche Organist, kam 1699 in dergl. Function nach Magdeburg und Ao. 1703 nach Eisenach, allwo er als fürstlicher Cammer-Musicus noch stehet.

2) Joh. Christoph Bach *(cf. No. 13)*, ein 38 Jahr lang gewesener Organist zu Eisenach und Vater der dreien Brüder, näml. des Jenaischen Organisten Herrn Joh. Niclas *(cf. No. 27)*, welcher Ao. 1669 d. 10. October geboren worden, 1695 in nur besagter Stadt zu diesem Dienste gelanget und insonderheit wegen seiner verfertigten Claviere bekannt ist; des bishero in Rotterdam, jetzo aber in Engelland sich befindenden Musici, welcher Johann Christoph *(No. 28)* heisset und auf dem Clavier informirt, sich auch eine geraume Zeit vorhero in Erffurth und Hamburg aufgehalten hat; und des Mühlhäusischen Organisten an der St. Blasii-Kirche Namens Johann Friedrich *(No. 29)*, welcher Ao. 1730 verstorben ist; hat verschiedene feine Clavier-, insonderheit aber dergl. Vocal-Stücke gesetzt, so aber nicht gedruckt worden sind. Ist Ao. 1703 d. 31. Mart. im 60. Jahr seines Alters gestorben.

3) Johann Michael Bach *(No. 14)*, erstberührten Johann Christoph zu Eisenach Bruder, gewesener Organist und Stadtschreiber zu Gehren, einem Flecken und Amt am Thüringer Walde, Herrn Johann Sebastian Bachs erster Schwiegervater, hat sehr viele Kirchenstücke, starke Sonaten und Claviersachen gesetzt, wovon aber gleichfalls nichts gedruckt worden ist.

4) Joh. Sebastian Bach *(No. 24)*, Herrn Johann Ambrosii Bachs, gewesenen Hof- und Raths-Musici zu Eisenach Sohn, geboren daselbst Ao. 1685 d. 21. Martii, hat bei seinem ältesten Bruder, Herrn Johann Christoph Bachens *(No. 22)*, gewesenen Organisten und Schul-Collegen zu Ordruff die ersten Principia auf dem Clavier erlernet; wurde erst zu Arnstadt 1703 an der neuen Kirche und 1707 zu Mühlhausen an der St. Blasii-Kirche Organist; kam 1708 nach Weimar, wurde hieselbst hochfürstl. Cammer-Musicus und Hof-Organist, 1714 Concert-Meister; 1717 zu Köthen hochfürstl. Capell-Meister und 1723, nach des sel. Herrn Kuhnauers Tode, Music-Director in Leipzig, auch hochfürstl. Sachs. Weissenfelsischer Capell-Meister. Von seinen vortrefflichen Claviersachen sind in Kupfer herausgekommen: 1726 eine Partita aus Bdur, unter dem Titul Clavier-Uebung, bestehend in Praeludien, Allemanden u. s. w. Dieser ist gefolgt die zweite aus Cmoll, die dritte aus Amoll, die vierte aus Ddur, die fünfte aus Gdur und die sechste aus Emoll, womit vermuthlich das Opus sich geendigt. Die Bachische Familie soll aus Ungarn herstammen und Alle, die diesen Namen geführt haben, sollen, so viel man weiss, der Music zugethan gewesen sein, welches vielleicht daher kommt, dass sogar auch die Buchstaben B A C H in ihrer Ordnung melodisch sind. (Diese Remarque hat den Leipziger Herrn Bachen zum Erfinder.)

---

## Recension.

Deutsche Gesänge für Sopran oder Tenor, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt und Herrn *Tichatschek* zugeeignet von *J. Stern*. Op. 14. Heft 1 u. 2. Berlin, bei Trautwein u. Comp. à ⅔ Thlr.

Beide Hefte enthalten sieben Gesänge, fast alle von H. Heine gedichtet; nur No. 3 (Fittne's Klage von Stieglitz) und No. 5 („An Sie" von Rückert) machen eine Ausnahme. Heine ist gewiss ein ächter Dichter, der manch köstliches, auch wahrhaft musikalisches Lied gesungen hat; aber fünf Gesänge von ihm in einer Sammlung zu geben, halten wir doch für bedenklich, und fürchten, dass, die Hand auf's Herz, noch gar Viele unserer Meinung beitreten werden. — Die Heine'schen Gesänge und Lieder (streng genommen hat er nur sehr wenige eigentliche Lieder geschrieben) sind fast alle in so eigenthümliches Gewand gekleidet, sind bei aller Tiefe des Gefühls, bei aller Ueppigkeit der Phantasie, oft so spitzig und witzig, dass sie der musikalischen Illustration sich nicht eben sehr fügsam zeigen.

Die Schwierigkeit der Auf- und Zusammenfassung der Heine'schen Gedichte für musikalische Behandlung liegt zum Theil darin, dass sie mehr eine Reihe von Vorstellungen und Bildern, als einen abgeschlossenen Kreis bilden, woher es denn auch kommen mag, dass nur wenige seiner Lieder und Gedichte durch eine bestimmte Ueberschrift bezeichnet sind, und auch bezeichnet werden können, und nur die Anfangsworte der Gedichte als Unterscheidungszeichen gelten. Auch kann Referent nicht umhin zu gestehen, dass er nur sehr wenige Compositionen Heine'scher Gedichte kennt, die ihn ganz befriedigen; Schubert war der Hochbegabten Einer, dessen Genius dem kühnen und launenhaften Fluge der dichterischen Phantasie zu folgen vermochte. Dieser geniale, schmerzlich vermisste Künstler erkannte sehr wohl, dass es sich bei der musikalischen Behandlung der Heine'schen Gedichte vorzüglich auch darum handele, ihnen eine möglichst abgerundete Form und jene Abgeschlossenheit zu geben, die auch die glücklichsten Gedanken zusammenhalten muss, wenn sie als Ganzes wirken, und nicht als blose Skizzen und Einfälle umherflattern sollen. — Es gehört nur ein untergeordnetes Talent dazu, einzelne Gedanken, Bilder und Empfindungen musikalisch, selbst in leidlichem Zusammenhange darzustellen; ihnen aber, ausser treffender, ansprechender Melodie, auch jene künstlerische Abrundung zu geben, die es möglich macht, das Lied, den Gesang als ein Ganzes in sich aufzunehmen und zu bewahren, — das ist eine Aufgabe, die nicht Vielen gelingt. —

Der Componist der vorliegenden Gesänge besitzt unläugbar ein schönes und ausgibiges Talent, auch ist sein Bestreben unverkennbar, die Gedankenstrahlen zu einem Brennpunct zu fixiren; aber es ist doch immer mehr das Einzelne, was uns, oft recht freundlich und gewinnend, aus diesen sieben Gesängen anspricht; — eine vollständige, geistige und künstlerische Genüge, jene innere, unwillkürliche Beistimmung haben wir nur selten dabei empfunden, und immer wollte es uns scheinen, als habe das Vielgestaltige, Flackernde des Gedichts die ruhig-beschauliche Auffassung, die Concentrirung desselben erschwert.

Betrachten wir nun die einzelnen Gesänge etwas näher! No. 1. „Und wüssten's die Blumen, die kleinen." — Eine kurze, etwas ungefügige Einleitung deutet den nicht ungünstigen Hauptgedanken des Ganzen an, den der Componist mit einer gewissen Consequenz durchführt, freilich nicht ohne einige recht fühlbare Härten. Der Rhythmus, wie die Form der Begleitung ist ebenfalls fast durchgängig mit strengerm Festhalten durchgeführt worden, wir möchten aber sagen: nicht eben zum Heil des Ganzen, da eine veränderte Form derselben, namentlich bei der Modulation nach Amoll, der Wirkung gewiss mehr förderlich gewesen sein dürfte. No. 2. „Liebes, liebes Auge!" — Gewiss ein recht zartes, sinniges Gedicht; aber schon die engverschlungene Gliederung des Periodenbaues, die den klaren Sinn erst am Schlusse jeder Strophe hervortreten lässt, ist eine nicht leicht zu besiegende Schwierigkeit für die Composition. Auch scheint unsern Componisten „das Gewand, das am nächsten ist dem Herzen," etwas in Verlegenheit gesetzt zu haben. Eigenthümlich, aber nicht eben nachahmungswerth ist die Art und Weise, wie der Componist die Wirkung der oft so fliessenden und eindringenden Melodie durch häufige Vorhalte und durch ein fast eigensinniges Festhalten der einmal gewählten Figur der Begleitung beeinträchtigt. Ueberhaupt möchten wir mit dem talentvollen Componisten oft mehr über die zuweilen wirklich störende Begleitung als über die fast immer ansprechende und wohlthuende Melodie rechten. Wir

fügen zum Belege den Schluss dieses zweiten Gesanges hier bei:







No. 3. „Fittne's Klage," Gedicht aus den „Bildern des Orients," von H. Stieglitz. — Ein leidenschaftlicher Ausbruch von Liebesschmerz, doch ohne dass das Gedicht ein individuelles Interesse erregte und zu einer musikalischen Behandlung aufforderte! Leidenschaftlichkeit kann man auch der Musik zu demselben nicht absprechen: in der Leidenschaft muss sogar die Harmonie sich manche Härte und — Verletzung gefallen lassen, wie z. B. S. 9 im 12.—14. Tacte. Was die Verdoppelung S. 5, Tact 10, betrifft, so können wir sie nicht billigen, wenn auch der Componist sie absichtlich so hingestellt haben sollte! Die Behandlung der Stelle: „O du mein Herzblut, du mein Leben" hebt sich günstig hervor, wenn sie auch schon in ganz anderer Beziehung vorgekommen sein sollte. Die Führung des Basses wäre, mit Rücksicht auf die Melodie, gewiss richtiger und auch wirkungsvoller gewesen, wenn im zweiten und vierten Tacte dieser Stelle, statt des Septimenaccordes von *G*, abwechselnd eine der beiden nächsten Umkehrungen desselben gewählt worden wäre. Dass es übrigens dem Componisten Ernst war, dem Dichter an Wahrheit und Stärke des Ausdrucks gleichzukommen, mag folgende Stelle beweisen:




Auch in diesem Gesange herrscht wieder unausgesetzt der Triolenrhythmus der Begleitung. Wir rathen wohlmeinend dem talentvollen Componisten, in der Wahl und Structur seiner Begleitung etwas sorgfältiger zu sein, damit seine Melodieen ihre volle Wirkung machen können.

No. 4. „Auf Flügeln des Gesanges." Eine recht fliessende Cantilene, wenn auch nicht eben neu, doch sehr ansprechend, bildet den rechten Halt und Gegensatz zu der ungemein reichen und belebten Begleitungsfigur, deren fortwährende, sanftwogende Thätigkeit hier vollkommen motivirt und ungemein wirksam erscheint.

Zwei Ausstellungen an dieser ersten Abtheilung des übrigens höchst interessanten Liedes können wir nicht verschweigen: die eine gilt dem Dichter, weil er Gesanges auf den Fluss Ganges reimte; die andere trifft den Componisten wegen der fehlerhaften und doch so leicht zu verbessernden Declamation der Worte: Fort nach den Fluren u. s. w.

Die zweite Strophe, in welcher die „Veilchen kichern und kosen" würden wir als vollkommen gelungen und wahrhaft originell bezeichnen müssen, führte nicht wieder die Begleitung, hier einzig aus der Absicht, sie recht pikant und selbständig erscheinen zu lassen, einige so fühlbare und störende Härten herbei (namentlich durch die willkürlichste Benutzung der durchgehenden Noten und Vorhalte), dass man des so reizend angelegten Satzes nicht recht froh werden kann, zumal, da neben dem Gewagten und Absonderlichen auch Fehlerhaftes mit emporsprosst, wie z. B. S. 14 im dritten Tact, den der Componist noch dazu (in unbewusster Ironie) mit leicht bezeichnet. — Referent getraut sich, mit ganz unveränderter Beibehaltung der Melodie, und selbst mit Benutzung der ursprünglichen Idee der Begleitung, diesem Satze durch wenige Modification eine vollkommen reine und natürliche Form zu geben und zwar zum Vortheil der Wirkung. Er macht diese Aeusserung, die man nicht missverstehen wird, nur in der Absicht, um die Wahrheit zu bestätigen, dass ein an sich trefflicher Gedanke so gut als ungeboren zu betrachten sei, wenn er nicht klar und unverhüllt hingestellt wird. — Recht schön gedacht ist, bis auf eine hier schon gemilderte Härte, die Stelle:

> Und in der Ferne rauschen
> Des heiligen Stromes Well'n.

Der Componist hätte übrigens unbedenklich durch ein hinzugefügtes *e* die „Well'n" flüssiger machen können; die „herbeihüpfenden, klugen Gazell'n" hätten dadurch auch an Leichtigkeit gewonnen, während nun das langgedehnte, einsylbige Wort: Well'n, noch dazu auf zwei Töne vertheilt etwas Starres angenommen hat. —

Bei den Worten: „Dort wollen wir niedersinken," tritt, sehr richtig gedacht und mit schöner Wirkung, die erste Melodie wieder ein, wozu die Begleitung in einfacher, aber edler Harmonie fortschreitend, mit analoger, sanftes Rauschen bezeichnender Figur die elementarische Basis bildet. Der „selige Traum" ist noch mit einer wirksamen, bezeichnenden Harmonie bedacht, und so schliesst das trotz der besprochenen und enthüllten Mängel sehr interessante und ansprechende Lied gar mild und freundlich.

No. 5. „An Sie, die ich meine," von Rückert. — Ohne Eigenthümlichkeit und geistige Wärme, wozu auch

die etwas kalten, und (sagen wir es nur unumwunden) unmusikalischen Zeilen der Dichtung nicht eben anregten. Dass der Componist, oft ganz unnöthig, ja zuweilen offenbar absichtlich, den Reiz seiner Melodieen durch harte widerstrebende Begleitung trübt, davon liefern gleich die ersten sechs Tacte wieder einen unerfreulichen Beweis. Wozu z. B. die rauh dissonirende Secunde im dritten Tact? Der Quartsexten-Accord wäre offenbar hinreichend und viel wohlthuender gewesen! Wie nett ist, trotz der vollgriffigen Begleitung die Stelle:

Ich will's nicht in (!) dem Auge lesen,
Das einst mein Himmel ist gewesen! —

Und wie unerfreulich und gedehnt der Schluss:

Und nie ein Rückweg ist dahin! —

Freilich muss „einen Theil der Schuld" wohl der Dichter tragen; er replicirt aber wohl mit Recht: Nicht Alles was ich dichtete soll gesungen werden! Sucht nur in meinen Werken! Ihr findet Stoff genug für Sang und Saitenspiel! —

No. 6. „Lieb Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein!" Es ist das bekannte, schon von Mehreren in Musik gesetzte Lied vom „hämmernden Zimmermann." — Der Componist hat diesen tragischen Gedanken auf eigenthümliche Weise in Tönen wiederzugeben versucht. Er personificirt nämlich den „hämmernden Zimmermann" durch das fortwährend und markirt anzuschlagende Fis des Basses der Begleitung, so dass alle vorkommenden Harmonieen sich auf diesen Bass beziehen. Das Eigenthümliche liegt besonders noch darin, dass der Bass fortwährend im $^4/_4$-Tact sich bewegt, während die rechte Hand und die Singstimmen den $^6/_8$-Tact festhalten. — Der Gedanke ist gut; nur fürchten wir, dass die consequente Ausführung des widerstrebenden Rhythmus den Dilettanten nicht eben leicht sein werde; gelingt sie aber, so wird der Erfolg nicht fehlen. —

Der Componist hat dieses kleine Stück meist auf H moll-Harmonie gebaut; um nun in dieser Tonart zu cadenziren, hat er sich genöthigt gesehen, zuletzt ein Mal zu dem tragischen Fis auch zugleich das H anzuschlagen. Consequenter und wohl auch wirksamer wäre es gewesen, wenn der Componist die Cadenz nach der Dominante von H geleitet und somit ganz natürlich und in antiker Weise mit Fis dur geschlossen hätte, wo dann das nachschlagende Fis des Basses erst recht seine Wirkung gemacht haben würde. —

No. 7. „An die blaue Himmelsdecke" u. s. w. — Dies ist, extensiv betrachtet, das grösste Stück der Sammlung, intensiv rangirt es mit den übrigen. Es enthält schöne Gedanken, und ist von einer gewissen Wärme durchdrungen, die uns momentan aus demselben anweht; aber der Mangel logischen Zusammenhanges, künstlerischer Formation, zuweilen auch unerlässlicher Correctheit vermindert leider ihren Werth. — Wie reich und brillant auch die Begleitung dem Auge erscheint, die unser Componist seinen Gesängen gibt, wie schön sie auch oft einzelnen Gedanken sich anschmiegt, wir sprechen es doch mit voller Ueberzeugung aus: Sie hindert und stört die oft so schön erfundenen Melodieen des talentreichen Künstlers, statt sie zu tragen und zu heben. — Er mache den Versuch und befreie nur einen Gesang dieser Sammlung von jenen gerügten Härten und Fesseln, und rein und wohlthuend, wie von einem Druck erlöst, wird die Melodie dahinströmen. *Al.*

---

## Nachrichten.

### *Das Musikfest zu Marienburg.*

(Beschluss.)

Ein Referent erwähnt in No. 68 des Danziger Dampfboots dieses grosse Verdienst. Er sagt: „Rechts von dem Eingange, etwa das eine Viertel des Saales einnehmend, war das Orchester erbaut, dessen übersichtliche und zweckmässige Anordnung lobend anerkannt werden muss; rechts vom Dirigenten Sopran und Tenor, links Alt und Bass, in der Mitte, auf den Dirigenten spitz zulaufend, die Streich-, und hinten, hinter Tenor und Bass, die Blasinstrumente, eine Anordnung, welche, die angemessenste Verschmelzung der Töne herbeiführend, auf das Gelungene der Aufführung für den Zuhörer die günstigste Wirkung übte." Diese Darstellung, obgleich sie viel Wesentliches hervorhebt, bedarf einer Ergänzung. Die äussere Fluchtlinie des Orchesters bildete einen Halbcirkel, so, dass der Platz des Dirigenten zurückgezogen, die äusseren Spitzen des Orchesters vorspringend, also concav waren. Hierdurch gewann der Dirigent den Vortheil, dass er sämmtliche Mitwirkende so, wie diese ihn selbst, in's Auge fassen konnte. Hinter dem Dirigenten befanden sich vier Pulte mit einem doppelten Solostreichquartett, zwei erste Geiger, zwei Violoncells, rechts von diesen zwei Bratschen, links zwei Violinen II, hinter den Violoncells zwei Contrabässe, die beiden andern auf den Flügeln; die ersten Geigen neben Sopran und Tenor, die zweiten Geigen neben Alt und Bass sich fortziehend; hinter den beiden Contrabässen in der Mitte auf einer Erhöhung die übrigen Violoncelle; und den innern Raum zwischen Violinen, Violoncellen und Contrabässen füllten zu beiden Seiten die Bratschen, so dass man überall das vollständige Quartett zu hören bekam. Ganz hinten aber, links auf Erhöhungen, waren die Holzblasinstrumente, Posaunen- und Janitscharenmusik, rechts die Hörner, Trompeten und Pauken angebracht. Das ganze Orchester stieg terrassenförmig in die Höhe, und zwar in der Weise, dass jede nächste Sängerreihe über die andere hinweg sah, damit in solcher freien Stellung die volle Kraft eines jeden Stimme ihre Wirkung äussern konnte. Der Musikdirector *Sämann* hatte diesen Plan selbst entworfen und angeordnet. Die für die Aufführung bestimmten Musikstücke jedoch waren folgende, nämlich für den Vormittag: 1) Das vom Concertgeber in Musik gesetzte Domine salvum fac regem. 2) *Händel's* Alexanderfest mit *Mozart's* Instrumentation; für den Nachmittag: 1) Die Pastoralsymphonie von *Beethoven*. 2) Freie Kunst von *Uhland* und *Sämann*. 3) Scene mit Chören aus Orpheus von *Gluck*. 4) Das Preussenlied für Doppelmännerchor von *Sämann*. 5) Finale des zweiten Acts aus Don Juan von *Mozart* (ital.). 6) Festmarsch und Festgesang. —

So mit dem hohen Talent vollendeter künstlerischer Einsicht und Praxis vorbereitet, sah man der Ankunft des Königs entgegen, welche um 8 Uhr Abends erfolgte. Bald nach geschehener Vorstellung wurde mit Genehmigung des Königs eine vom Musikdirector *Sämann* componirte Abendmusik unter den Fenstern des königlichen Schlosses gebracht. Der Monarch liess den Componisten zu sich bescheiden und sprach seinen Beifall in huldvollen Worten aus. Unter dem Jubelruf der dichtgeschaarten Volksmenge aber erschien am folgenden Tage Vormittags 11 Uhr der königliche Gast des Festes im Convent-Rempter, und begab sich, von den Mitgliedern des Festcomité's geleitet, auf die für ihn errichtete, festlich decorirte Tribüne. Endlich, als der Befehl zum Anfangen ertheilt war, begann das ernste Fest mit den feierlichen Accorden des „Domine salvum fac regem." Die grossartige Macht, die erhabene Heiligkeit dieses ersten Eindrucks ergriff jedes Gemüth. „Wie mit leisen Harmonicatönen," sagt ein hiesiges Blatt, „trat der reine Cdur-Dreiklang pianissimo ein. Eine schöne Wirkung machte das sanfte Tremolo der Pauken bei dem Worte regem. Die Harmonie wandte sich, nachdem die Wiederholung nach Esdur modulirt hatte, wieder zurück, und nun traten beim dritten Salvum fac regem sämmtliche Sing- und Orchesterstimmen mit der vollen Macht des Klanges ein, worauf dann die Kraft der Stimmen, wie zum leisen Gebete um Erhaltung des geliebten Fürsten sich mildernd, die an den Höchsten gerichtete Bitte mit dem Domine in verhallendem Accorde endigte. Der Eindruck, den dieser Gesang auf die Menge, welche stehend zugehört hatte, hervorbrachte, war gross und imposant. Nicht leicht wird Jemand ungerührt geblieben sein bei dem Gebete um Erhaltung des geliebten Fürsten. Die Einfachheit der feierlichen Musik erhöhte diese Gefühle." Es wäre zu wünschen, dass diese, so wie die anderen noch nicht erschienenen Compositionen, vornämlich das Preussenlied, bald dem Druck übergeben würde. Darauf begann das geniale *Händel*'sche Alexanderfest. Die Wirkung dieser geistvollen Darstellung, durch Dirigenten und Mitwirkende im gemeinsamen Einklange, im gegenseitigen Verständniss ihrer musikalischen Kräfte hervorgerufen, war erhaben und herrlich. Sie begründete den Ruhm des Festes, und wird Jedem, dem das Glück seines Genusses zu Theil geworden, unvergesslich bleiben. Der König selbst sprach nach dem Schlusse der Aufführung gegen den Dirigenten seine volle Zufriedenheit mit den Worten, dass er solche Leistungen nicht erwartet hätte, aus, und verlangte die Vorstellung der Solisten. Die Damen *Gamradt*, *Klobsch*, *Giere*, *Sämann*, *Schönlank*, die Herren *Mertens* und *Passarge* wurden präsentirt. Der darauf an der königlichen Mittagstafel herrschende Frohsinn ward durch den Toast des Königs: „Den harmoniereichen Chören, Männern und Frauen, die heute unser Herz entzückt" und durch den von den Festsängern ausgeführten Gesang des Preussenliedes gehoben. Auf den Wunsch des Monarchen wurde noch der für das Fest gedichtete Schlussgesang angestimmt, welcher mit einem auf den König ausgebrachten Jubelruf schloss. — Gleich vollkommen fiel die Aufführung des Nachmittagconcerts aus. *Beethovens* überaus reiche Pastoralsymphonie wurde vorzüglich gegeben. Das vom Musikdirector *Sämann* componirte Gedicht *Uhland's*: „Singe, wem Gesang gegeben," erweckte das wohlthuende und ergreifende Gefühl, dass der Dichter von dem Componisten verstanden worden, und Wort und Tondichtung zu einem vollendeten Ganzen verschmolzen war. Gross war ferner der Eindruck der Chöre und des mit schöner Stimme vom Herrn Justizrath *Rimpler* vorgetragenen Sologesanges aus *Gluck's* Orpheus. Erhaben trat das Finale des unsterblichen Don Juan hervor, und die sämmtlichen Chöre, von solchen Massen mit gleichmässiger Präcision und Fülle vorgetragen, wirkten über alle Beschreibung. Der Festgesang, mit freudigster Begeisterung von der ganzen Versammlung gesungen, machte den Schluss. Wir theilen ihn so, wie er vom Dirigenten des Festes gedichtet worden, mit:

Auf! Singt mit frohem Schall,
Sänger und Hörer all'
Den Schlussgesang,
Dass, wie es uns erfreut,
So auch mit Heiterkeit
In der Marienburg
Ende das Fest.

Dir, Stadt, die uns erfreut,
Liebend mit Gastlichkeit,
Rufen wir Heil!
Frohe Erinnerung
Bleibe so Alt als Jung;
Hoch leb' Marienburg
Hoch, dreimal Hoch!

Heil dir, o Vaterland!
Herr, schütz mit starker Hand
Das Preussenvolk!
Heil Dir, des Volkes Freund!
Dir jauchzen wir vereint,
Jubeln aus voller Brust:
Heil, König, Dir!

Unter den Soli's zeichneten sich Frau Landräthin *Gamradt*, Frau Bauinspector *Klobsch*, Fräul. *Giere*, *Schönlank* und *Sämann*, Herr Opernsänger *Mertens* aus. Der König, welcher der ersten Aufführung mit gespanntester Theilnahme gefolgt war, bezeugte seine Anerkennung unter Anderem auch durch Verleihung der goldenen academischen Verdienstmedaille an den Dirigenten, welche der Monarch demselben nach Aufhebung der Tafel, indem er die Worte huldreichster Zufriedenheit an ihn richtete, selbst überreichte, und trug ihm zugleich auf, sämmtlichen Mitwirkenden seinen Beifall und Dank wissen zu lassen.

So endigte ein Fest, welches sowohl in den Annalen Preussens, als auch in der Geschichte der Musikfeste ewig denkwürdig bleiben wird. Ein Fürst, der Landesvater, macht eine weite und beschwerliche Reise, um einem Feste beizuwohnen, dessen Gegenstand die Verherrlichung der Kunst ist. Wahrlich, eine erhebende und jeden Künstler hoch ehrende Achtung der Kunst, und so viel wir wissen, bis jetzt das erste Beispiel der Art. Und so wurde dieses Fest, mit dem heitersten Strahl einer milden Frühlingssonne vom Himmel begrüsst, durch die beseligende Gegenwart des liebevollsten Beschützers der Kunst und Wissenschaft erhöht, durch das

Bestreben der edelsten künstlerischen Kräfte und eine enthusiastische Empfänglichkeit verherrlicht, ein unvergängliches Denkmal, das die reinste Begeisterung für Kunst und Vaterland ihrem Ideal errichtete.

---

## *Feuilleton.*

Das grosse schweizerische Musikfest in Zürich ist am 25. und 26. Juni auf erhebende Weise gefeiert worden. Gegen zwanzig wettsingende Vereine, ungefähr 2000 Sänger, nahmen im Allgemeinen daran Theil, darunter sämmtliche Cantone der deutschen Schweiz. Bei der grossen Aufführung in der Frauenmünsterkirche am ersten Tage, wo sechszehn Vereine Wettgesänge vortrugen, sprachen die Gesänge der Appenzeller am Meisten an; sie wurden, obwohl in der Kirche, rauschend applaudirt. Am zweiten Tage fand das allgemeine Gesangfest Statt. Es folgte darauf die Preisvertheilung; den ersten Preis (einen Freiplatz im Institute des Herrn *Wild* und eine Fahne) erhielt der Sängerchor vom Züricher See, rechtes Ufer, unterer Kreis; den zweiten (eine Ehrenfahne) der Verein vom Limmatthale; den dritten und vierten (silberne Becher) die Sänger vom Züricher See, linkes Ufer, unterer Kreis, und von Teufen, Canton Appenzell; den fünften und sechsten (25 Exemplare von *Herwegh's* Gedichten und Musikalien) die Vereine von Schaffhausen und vom Züricher See, linkes Ufer, oberer Kreis. Die Ehrengaben, bestehend in Musikalien, Gedichten u. s. w., erhielten die übrigen wettsingenden Vereine in dieser Reihenfolge: Baden, Chur, Zug, Riesbach bei Zürich, Basel, Aarau, Regensberg, Ehrendingen, Züricher See rechtes Ufer oberer Kreis, Stäfa, Othmarsingen, Wiedisch. — Das Sängerfest wird nächsten Jahr in Schaffhausen gefeiert.

---

Der Akustiker *Kaufmann* aus Dresden hat in Bremen und Hamburg mit seinen Instrumenten enthusiastische Aufnahme gefunden. Es sind deren fünf: Trompeter-Automat, Chordaulodion, Salpingion, Symphonion, Harmonichord. Der Trompeter-Automat bläst auf einer einfachen Es-Trompete die schwierigsten Sätze. Das Chordaulodion ist ein Flötenwerk mit Clavier. Das Salpingion ist ein Trompetenwerk mit 9 Trompeten und 2 Pauken, welches namentlich *Händel's* Hallelujah mit wahrhafter Majestät vorträgt. Das Symphonion nähert sich dem Chordaulodion, nur dass das Flötenwerk schärfer ist, und enthält, ausser dem Claviere, auch eine vollständige Janitscharenmusik. Bei ihm wie bei dem Chordaulodion ist besonders ein schönes Crescendo und Decrescendo bemerkenswerth. Die Krone von allen *Kaufmann*'schen Instrumenten ist aber das Harmonichord, welches nicht, wie die übrigen, durch ein Uhrwerk in Bewegung gesetzt, sondern von der Hand des Meisters selbst gespielt wird. Es soll eine wahre Sphärenmusik sein und die Mitteltöne den Klängen der Aeolsharfe gleichen.

---

*Meyerbeer* ist von der königlichen Academie der Musik in London zum Mitglied ernannt worden und hat das diesfallsige Diplom zugesendet erhalten.

---

*Mercadante* ist zum Director der königlichen Theater zu Neapel ernannt worden. — Als Professor der Harmonie und Begleitung am Pariser Conservatorium der Musik ist an des pensionirten *Dourlens* Stelle *Felix le Couppey*, — als Professor des Gesanges am Conservatorium in Gent *Baumès-Arnaud* angestellt worden.

---

Redacteur: *M. Hauptmann.*

---

# *Verzeichniss neuerschienener Musikalien*

### und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom* 25. *bis* 31. *Juli d. J.*

***Beethoven, L. van,*** Ouvert. No. 2 zu Leonore f. d. Pfte arr. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.
***Berchtold, P.,*** Fant. sur the Gipsy's Warning p. le Pfte. Op. 7. München, Aibl. 1 Fl. 12 Kr.
***Bonn, H.,*** Potp. a. Catharina Cornaro v. Lachner f. Orch. Cassina die Musikgesellschaft auf d. Lande. 8e Lief. Ebend. 2 Fl. 42 Kr.
***Bornhardt, J. H. C.,*** Kleine Guitarrenschule nebst einem Anhange von Uebungsst. u. Liedern. Neue Ausg. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.
***Bosch, F.,*** Contratänze a. d. Regimentstochter f. d. Pfte. (Carneval No. 20.) Berlin, Bote u. Bock. 10 Sgr.
***Carulli, F.,*** Neue prakt. Guitarrenschule. Hamburg, Schuberth und Comp. 1 Thlr.
***Chopin, F.,*** Celèbre Fant. Op. 43 arr. p. Pfte et Vlon conc. p. C. Lipinski. Hamburg, Schuberth et Comp. 20 Ngr.
***Cramer, J. B.,*** Souv. du 13. Juillet 1842. Pensée fug. et élégiaque p. le Piano. Op. 98. München, Aibl. 36 Kr.
— La Pensée p. le Pfte. No. 11. Ebend. 27 Kr.
— Rondoletto alla Napolitana p. Piano à 4 m. No. 12. Ebend. 45 Kr.
***Curry, R. v.,*** 6 Lieder f. 4 Singst. Op. 3. Heft 1. Berlin, Bote und Bock. 15 Sgr.
***Decker, C.,*** Fant. u. Var. üb. Auf Matrosen f. d. Pfte. Op. 8. Ebd. 20 Sgr.
***Drieberg, Louise v.,*** 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 5. Ebd. 15 Sgr.
L'Echo de l'Opéra ou. Potp. p. le Pfte. No. 18. Belisario de Donizetti. München, Aibl. 1 Fl. 12 Kr.
***Engel, C.,*** 3 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 5. Berl., Bote u. B. 10 Sgr.
***Gung'l, J.,*** Die Berliner. Walzer f. Orch. Op. 6. Heft 6. Ebend. 1 Thlr. 15 Sgr.
— Ton-Mährchen. Walzer f. Orch. Op. 17. Heft 11. Ebd. 1 Thlr. 15 Sgr.
— Derselbe f. d. Pfte. Ebend. 15 Sgr.
Gebirgslieder, 5 beliebte, f. 1 Singst. m. Pfte od. Guit. München, Aibl. 54 Kr.
***Gouvy, Th.,*** 2 Etudes p. le Pfte. Op. 1. Berlin, Bote u. Bock. 15 Sgr.
***Grobe, J.,*** 6 Quartetten f. 4 Männerst. Op. 2. 2e Heft. Part. u. Stimm. Nördlingen, Beck'sche Buchhandl. 1 Thlr. 10 Sgr.
***Hartmann, J. P. E.,*** 6 Tonstücke in Liederform f. d. Pfte. Op. 37. Heft 1. Hamburg, Schuberth u. Comp. 22½ Sgr.
***Haydn, J.,*** Sinfonie in D, No. 6, part. Berlin, Bote u. Bock. geh. 1 Thlr. 10 Sgr.
— Quatuor p. 2 V., A. et Vcelle. No. 44. Part. Nouv. Edition. Berlin, Trautwein u. Comp. geh. Sub.-Pr. 15 Sgr.
***Hünten, F.,*** 4 Rond. p. le Pfte. Op. 30. Berlin, Bote u. Bock. 20 Sgr.
***Krebs, C.,*** Miniatur-Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 112. Heft 2. Hamburg, Schuberth u. Comp. 15 Ngr.
— Gr. Fant. sur Linda di Chamounix p. le Pfte. Op. 125. Ebd. 1 Thlr.
***Kücken, F.,*** Kriegsgesang f. 4 Männerst. m. Pfte. Part. u. St. Berlin, Bote u. Bock. 12½ Sgr.
***Kullak, Th.,*** 2me gr. Fant. sur: La fille de régiment p. le Piano. Op. 16. Ebend. 1 Thlr.
***Kunz, K. M.,*** Zwei Knödel. Burleske f. 4 Männer- u. 2 Zisch-Stimmen. Op. 6. Part. u. St. München, Aibl. 1 Fl. 30 Kr.
***Lenz, L.,*** Nachts in d. Cajüte. 2 Lied. f. 1 Baryt. od. tiefe Sopr.-Stimme m. Pfte u. Vcell od. Waldhorn. Op. 33. Ebend. 1 Fl. 39 Kr.
— Bergklänge. Erinnerung an Rosenheim. 6 volksthümliche Lieder a. d. östreich. u. bayer. Hochlande f. 1 Tenor- od. Sopr.-Stimme m. Pfte. Op. 34. Ebend. 1 Fl. 21 Kr.
***Leonhardt, J. E.,*** Trio f. Pfte, Violine u. Vcell. Op. 12. Hamburg, Schuberth u. Comp. 2 Thlr. 7½ Ngr.
***Liszt, F.,*** Petite Valse favorite p. le Pfte. Ebend. 10 Ngr.
***Marschner, H.,*** 2 Vigilien f. 1 Sopr.- od. Tenor-Stimme m. Pfte. Op. 120. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 10 Ngr.
***Löwe, A.,*** 5 Gesänge m. Pfte. Op. 1. Berlin, Bote u. Bock. 15 Sgr.

*Mozart, W. A.*, Fant. et Sonate p. le Pfte. Op. 11. Neue Ausg. Berlin, Paez. 25 Sgr.
— Sonate in C. f. d. Pfte. No. 1. Neue Ausg. Ebend. 10 Sgr.
*Oesten, Th.*, Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 3. Berlin, Bote u. Bock. 10 Sgr.
*Pentenrieder, X.*, Banditen-Chor a. d. Nacht zu Paluzzi f. Pfte zu 4 Händen. München, Aibl. 1 Fl. 3 Kr.
*Schmitt, J.*, Erster Lehrmeister f. d. Pfte. 2r Kursus. 1s Heft 20 Ngr. 2s Heft 22½ Ngr. Hamburg, Schuberth u. Comp.
*Soussmann, H.*, Prakt. Flötenschule, Op. 53, in 4 Cahiers. Cah. 1 22½ Ngr. Cah. 2. 1 Thlr. 5 Ngr. Ebend.
*Spohr, L.*, Sonate conc. p. Pfte et Vcello. Op. 115. Ebend. 2 Thlr.
*Tiehsen, O.*, Unruhe. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 19. Berlin, Bote u. Bock. 10 Sgr.
*Trioll, P.*, Der deutsche Michel. Galopp f. Pfte. Berlin, Bote u. Bock. 7½ Sgr.
— Fanny-Galopp u. Braune, Krambambuli-Galopp m. Gesang f. Orch. Heft 10. Ebend. 1 Thlr. 15 Sgr.
— Dieselben f. d. Pfte. Ebend. à 7½ Sgr.
*Voss, C.*, Elégie de W. Ernst. Transcription p. le Pfte. Op. 51. No. 1. Ebend. 10 Sgr.
*Weiss, J.*, Wanderlieder f. Tenor od. Sopr. m. Pfte. Op. 9. Ebd. 15 Sgr.
*Willmers, R.*, Gr. Variat. de Conc. sur la Marche des Puritains p. le Pfte. Op. 10. Hamburg, Schuberth et Comp. 1 Thlr.
— Nocturne mélodique p. le Pfte. Op. 12. Ebend. 10 Ngr.
*Zöllner, A.*, Der deutsche Männerchor. Leicht ausführb. Originalcompositionen. 4r Band. 1e Hälfte. Part. u. Stimmen. Schleusingen, Glaser. 25 Ngr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch **Breitkopf & Härtel** in Leipzig zu beziehen.

---

# Ankündigungen.



---

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten August. № 32. 1843.

**Inhalt:** Noch ein Wort über die Kindheit der deutschen Oper. — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Wiener Musikleben. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

## *Noch ein Wort über die Kindheit der deutschen Oper*

kann denen, die den Gegenstand wie einen bis zur Dürre ausgedrückten Schwamm betrachten, leicht anmaasslich scheinen. Wie sehr er aber eine nochmalige Sichtung heische, lehrt besonders der aus einem Buch in's andere sich fortschleppende Irrthum: die erste deutsche Oper, die aus dem Italienischen des Rinuccini in's Deutsche 1627 von Opitz frei übertragene Daphne, sei zuerst 1628 in Dresden aufgeführt worden. Die Vermählung der Kurfürstentochter Sophia Eleonore aber mit dem Hessen-Darmstädtischen Landgrafen George II., bei welcher jene Oper zuerst erschien, geschah nicht 1628, sondern am 14. April (n. St.) 1627, und nicht in Dresden, sondern in Torgau, und zwar im „grossen Saale" des Schlosses Hartenfels, welcher auch ohne Zweifel das Theater für die Daphne war. Das gleichzeitig geschriebene Theatrum Europaeum, welches damals unsere Zeitungen ersetzte, erzählt hierüber im Wesentlichen Folgendes. Am 30. März langte die kurf. Familie mit 600 Mann zu Ross und Fuss, auch mit einigen Kanonen für das Feuerwerk, in Torgau an, und fand hier schon den eingeladenen Ausschuss der Ritterschaft vor, welche durchaus sammetne Kürassröcke mit Goldbesatz, gelbe Federn, vergoldete Degen und Sporen trug. Mit nicht minderm Gepränge hielt am 3. April der Bräutigam seinen Einzug in Leipzig, wo man ihn, so wie die nachfolgenden Herzöge von S. Coburg und S. Eisenach, sehr feierlich einholte. Der Einzug nach Torgau aber geschah erst am 13. April, und wie zahlreich er gewesen, kann man sich daraus vorstellen, dass nicht allein Johann George den neuen Schwiegersohn mit mehr als 1000 Reitern einholte, sondern diesen auch, ausser seinem halben Hofstaate, noch der hessische Landgraf Philipp, der Markgraf Christian aus Baireuth, mehrere Gesandte, Reichsgrafen u. s. w. begleiteten. Auch war im Namen des Kaisers der Herzog Johann Philipp von S. Altenburg beim Feste. Alle diese Namen nennen wir geflissentlich, weil mit Grunde anzunehmen ist, dass diese Herrschaften nicht blos der ersten deutschen Opernvorstellung beigewohnt, sondern auch Lust zur Nachahmung daraus geschöpft haben. — Nach der Trauung selbst nahm das junge Paar, im Paradebett liegend, die Gratulationen an; es folgten mehrere Reden, die „grosse Aufwartung," und nun wurde eine „treffliche Musica gehalten," welche zwar ohne Zweifel ebenfalls vom anwesenden Capellmeister Schütz gesetzt, nicht aber die Daphne war; diese hat man vielmehr unter den, an den folgenden Abenden gegebenen „vielen Freuden und Ritterspiel, Comödien u. a. Ergötzlichkeiten" zu suchen, weshalb denn auch der Tag ihrer ersten Aufführung sich nicht genau bestimmen lässt. Hätte uns Merian so viel von der Opernvorstellung, als von den Wolfs- und Bärenjagden im Schlosshofe erzählt: gewiss, die Musikfreunde würden ihm dieses jetzt vielen Dank wissen. Jedenfalls aber ist doch nun der alte Irrthum widerlegt, welcher Dresden zum ersten Schauplatze der deutschen Oper machte. Indessen ist allerdings die Daphne später auch in Dresden und an andern Orten gegeben, deshalb aber 1672, dem Texte nach, unter dem Titel: „Die in einen Lorbeer verwandelte Daphne, ein musikalisches Schauspiel," abgedruckt worden.

Die damals ihr gegebene Bezeichnung eines „musikalischen Schauspieles" passt, dünkt uns, vortrefflich zu dem nur aus fünf Scenen, einigen Schäfer- und Nymphenchören, und einem Schlossballet bestehenden Stücke, wogegen die Benennung einer „Oper" nicht ohne Gegner bleiben konnte. Ist doch der Begriff einer „Oper" jedenfalls ein relativer! — Manche wollten ihn selbst auf die im 15. und 16. Jahrhundert in Klöstern und Schulen üblichen geistlich-dramatischen Vorstellungen ausdehnen, sobald nur dabei auch gesungen wurde. Hierher würden dann Beverini's Bekehrung Pauli, welche 1480 oder nach Andern schon 1460 in Rom und als Parodie 1485 in Venedig aufgeführt wurde, ingleichen viele ältere lateinische und deutsche Stücke gehören, von denen uns die Geschichte der deutschen Klöster erzählt; ja, zuletzt könnte man selbst die Responsorien bei den Christmetten u. dergl. m. hierher rechnen. Mit mehrerem Rechte scheint schon die Geschichte des Cornelius Francipani, womit Venedig 1574 die Gegenwart des französischen Königs Heinrich III. feierte, und welche eine „musikalische Tragödie" genannt wurde, hierher zu gehören. Am Richtigsten aber wohl datirt man die Oper von 1585, wo Graf Vernio in Florenz den von ihm selbst, von Malvezzi und Strigio gesetzten „Treuen Freund" aufführen liess; denn dieses Stück bietet ausser Chören und Tänzen auch schon, wie die 1589 hauptsächlich von Caccini gesetzte „Pilgerin," Recitative, als das wesent-

liebste Merkmal der eigentlichen Oper und des Oratoriums. Herr v. Winterfeld, der diesen Gegenstand in seinem Buche über J. Gabrieli ausführlich und vortrefflich beleuchtet, reicht die Palme des Ruhmes, die erste vollständige grosse Oper gesetzt zu haben, dem Peri für seine 1594 in Florenz aufgeführte Daphne, davon die Schütz'sche als Nachahmung zu betrachten ist. Andere, z. B. Gerber, messen diesen Ruhm erst dem Quagliati bei, von welchem auch die älteste der in der königl. Bibliothek zu Dresden verwahrten Opern, die 1623 gedruckte Sfera armoniosa, herrührt. Jedenfalls gebührt dem grossen Monteverde der Ruhm, den Begriff der Oper für immer durch seine Meisterwerke festgestellt zu haben.

Wie nun in Italien, so lassen auch in Deutschland der Oper sich sehr verschiedene Geburtsjahre je nach dem verschiedenen Wortsinne beischreiben. Meint man unter der Oper jede musikalische Dichtung, die als Drama von abwechselnden, auch wohl schon im Duett, im Ensemble, im Chor auftretenden Sängern ausgeführt wird: so kommt sie schon vor mehr als 300 Jahren bei Schulacten (wobei auch die Schüler häufig schon costümirt waren), ja selbst schon vor der Reformation in Klöstern vor; doch waren die Vorstellungen nach ihrem Gegenstande fast nur entweder geistliche oder mythologische, nach ihrer Weise mehr Oratorien, jedoch im Costüme und auf der Bühne vorgetragen. — Meint man dagegen die vollständige Oper, wie sie Monteverde in Venedig, Lulli in Paris, Scarlatti in Neapel, Caldara in Wien, Theile und Strungk in Hamburg und Leipzig einführten: dann wird auch Schütz's Daphne schwerlich hierher, sondern nur unter die Liederspiele gehören; ausserdem ist sie jedenfalls in Torgau, wo es ja am Apparate und Locale dazu fehlte, unter anderen äusseren Verhältnissen auf die Breter gekommen, als solchen, unter denen allein wir jetzt eine Oper uns vorstellen können. — Weil aber das Recitativ, wie schon erinnert, das Wesentlichste wie zum Oratorium (welches hiernach ebenfalls Schütz's Schöpfung unter den Deutschen ist) so auch zur Oper im engern Wortsinne bleibt: so darf man dennoch die Ehre der ersten deutschen Oper dem Vater Schütz, diesem zweiten Schöpfer aller deutschen Musik, diesem Johannes eines Händel und Bach, nicht entziehen wollen. Seine geistigen Söhne und Enkel waren ja ohnehin die, welche auf seinem Grunde weiter fortbauten.

Minder wesentlich ist bei der Oper die Oeffentlichkeit ihrer Aufführung. Doch wollen wir in dieser Beziehung anführen, dass in Rom zuerst 1600 „Seele und Körper" von Cavaliere, in Padua 1636, in Venedig 1637 die Andromeda von Manelli, in London der „britannische Himmel" von Law gegeben wurde; doch eine vollständige Oper lieferte daselbst erst Davenant 1662 in der „Belagerung von Rhodus," und den Namen einer Oper gab daselbst erst 1674 Grabut seiner Ariadne. In Paris begnügte man sich lange mit italienischen Werken, wie denn noch 1647 daselbst, seinem goldnen Jubelfeste nahe, Peri's Orpheus ausreichen musste. Als älteste französische Oper betrachtet man Corneille's Andromeda, von Cambert componirt. Auch in Copenhagen scheinen es nur Italiens Schöpfungen zu sein, von welchen das 1689 abgebrannte „Opernhaus" den Namen trug.

Wenden wir uns nun ausschliesslich dem heimischen Boden zu, so finden wir Schütz's Daphne (welche ohne Zweifel an verschiedenen Höfen vorgekommen, ohne dass die Musikgeschichte davon Notiz nahm) noch 1698 an jenem zu Weissenfels, und ihrem Texte hat selbst Händel noch einmal 1708 für Hamburg eine neue Musik gegeben. Aufgemuntert durch Schütz's damals bewunderte Composition, dichtete der grosse Opitz 1635 auch die Judith; man weiss aber nicht, ob sie jemals in Musik gesetzt worden. Ueberhaupt konnte eine weite Lücke in der Geschichte des musikalischen Drama's bei dem unseligen Kriege, der erst 1650 seine gänzliche Beendigung zu Nürnberg fand, nicht ausbleiben. Aber noch in demselben Jahre — und wahrscheinlich zur Feier des nun erst gesicherten westphälischen Friedens — führte der Dresdner Hof im Riesensaale des Schlosses *) das Ballet „Paris und Helena" auf. Ob diese Schirmer'sche Dichtung von Schütz oder vom Vicecapellmeister Peranda componirt worden, ist unbekannt. „Ballet" aber hiess damals jedes Singspiel, wobei zugleich im Costüme getanzt wurde, so dass es die heutigen Begriffe des Ballets und der Oper in sich vereinigte. Als Johann George I. 1655 seinen 71. Geburtstag feierte, wurde das Ballet von der „Glückseligkeit" in dessen Familie ausgeführt, und der Text desselben 1657 gedruckt. — Früher schon hatte der Lüneburgische Cantor Jacobi eine Oper geliefert, nämlich 1652 „das freudejauchzende Deutschland," ohne Zweifel zur Aufführung am dortigen Hofe. — Als in Dresden Prinzessin Erdmuth Sophia 1662 dem Brandenburg-Baireuthischen Markgrafen Christian Ernst angetraut wurde, ertönte das Singspiel „Sophia," und 1673 druckte man daselbst den Text zur Oper Jo, zu „Krieg und Liebe," und zu anderen Balleten, welche Dedekind nicht nur gedichtet, sondern ohne Zweifel auch selbst componirt hat. Und wie dieses von „Altaniens werthestem Hirtenknaben Filareto" (1665) notorisch ist, so lässt es sich kaum von dem sogenannten „Operballet" Paris und Helena (1679 **), vom Alarich (mit welchem man die neue Hofbühne 1686 einweihete), vom „fröhlich bewillkommten Frühling und Sommer" (1690), vom Tempel der Liebe (1691), und vom Camillus (1692) bezweifeln. Wenn gleich aber Dedekind selbst seinen „sterbenden Jesus," dessen Text 1668 herauskam, eine „Oper" nennt, so mag dieser doch wohl eher eine Nachahmung der Schütz'schen Versuche im Oratorium gewesen sein.

Nächst Vater Schütz selbst erwarb unstreitig sein trefflicher Schüler Theile um die deutsche Oper sich das grösste Verdienst; denn die von ihm begründete Opern-Anstalt zu Hamburg ward bald das Vorbild für den ganzen Norden. Theile selbst weihete sie 1678 mit „Adam

*) Da dieses Local wohl im nördlichen Deutschland das älteste Opernlocal war, so sei hier bemerkt, dass dieser sehr hoch und gross gewesene Saal später Zwischenwände erhielt; die noch jetzt grösste Abtheilung desselben dient nur noch als Durchgangsgemach.

**) Dieses ist von dem 1650 aufgeführten gleichnamigen Ballet zu unterscheiden.

und Eva" ein, setzte im nämlichen Jahre den Orontes, 1681 aber Christi Geburt: vielleicht mehr ein Oratorium, als eine Oper. Grössern Beifall jedoch, als diese, fanden seit 1678 sogleich Strungk's Werke. Bald schrieben hier auch Franck (seit 1679), Fortius oder Förtsch, Conradi, Brenner und der geniale Cousser aus Ungarn, welcher jedoch stark italienisirte. Ungleich wichtiger war für Hamburg und für den ganzen Norden Keiser's Auftreten, mit welchem dort eine glänzende Reihe grosser Meister beginnt. Er debütirte 1694 mit dem „Basilius in Arkadien," und im 17. Jahrhundert noch folgten: Mahomed, Adonis, Irene, der Janustempel, Hercules und Hebe, die Wiederkehr der goldnen Zeit, Ismene, Iphigenia, der goldne Apfel, die Macht der Jugend, Endymion, und Phaeton, meist von Postel gedichtet; im 18. Jahrhundert aber war eine so rasche Aufeinanderfolge seiner, meist langen, immer originellen, neuen und mit dem höchsten Beifall gehörten Opern (dazu die Texte gewöhnlich Feind lieferte), dass man noch jetzt von 116 Keiser'schen Theaterwerken die Namen kennt, ausserdem noch mehrere vermuthet. Aber wenige nur sind näher bekannt, weil Kaiser's wahrhaft göttliches und an Erfindung vielleicht unerreichtes Genie in gleichem Maasse liederlich, als unerschöpflich war. Viele Partituren verkaufte er als Maculatur *); andere haben Händel und Mattheson verbrannt, um ihren Diebstahl an Keiser zu verbergen. Solcher Plünderung konnten auch Telemann und noch — wie man sicher behaupten will — Mozart sich nicht enthalten. Bis 1702 hatte nun Hamburg schon 101 neue Opern gehört; der göttliche Händel fügte ihnen 1704 seine Almeria, die ohne Unterbrechung dreissig Male hinter einander das Haus füllte, und später noch viele Opern hinzu, bis er nach London sich wendete. Als erste komische Opern der Deutschen kennt man den Don Quixotte von Förtsch (wahrscheinlich in Weber's Geburtsort Eutin geschrieben), und „Stürzebecher und Gödjemichel" von Keiser, diesem „grossen Unbekannten."

Kaum minder wirkte für die Oper der ältere Bruder Krieger, der Reichsbaron Johann Philipp, welcher, ausgebildet besonders in Venedig durch den genialen Leipziger Flüchtling Rosenmüller, durch Pasquini und Rovetta, in seiner Eigenschaft als Capellmeister zu Baireuth, Halle, Weissenfels und Eisenberg die Opernbühnen schuf, durch welche diese vier Städte vor 120 bis 150 Jahr sich hervorthaten. Mit einer Oper wurde 1685 das Schlosstheater in Weissenfels eingeweiht, und 1688 gab man daselbst den „Daniel in der Löwengrube." — Ausserdem blühte noch im 17. Jahrhundert die Oper schon an den Höfen zu Braunschweig, Lüneburg, Altenburg, Römhild (wo man 1695 mit der „flüchtigen Eris" debütirte), Arnstadt und Rudolstadt (wo 1686 die „Saalfeld-Rudolstädtische Lämmervereinbarung" und 1705 die „Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens" unstreitig die Oeconomen besonders mächtig angezogen), in Gera und Naumburg. — Dagegen sind Leipzig erst 1694, Weimar 1697 (mit dem Servius Tullius), Berlin 1706, Darmstadt 1711, und Gotha gar erst 1723 (durch den Musenberg von Stölzel) nachgefolgt. Wohl aber hatte viel früher schon der treffliche Telemann in Gotha und Eisenach Opern für entfernte Theater gesetzt, wie er denn auch für die Leipziger Messoper sehr thätig war. An diese lieferte Strungk seit ihrer Errichtung 1694 schon alljährlich drei Werke aus Dresden: 1695 die Chloris, die Atalanta und die Rosalinde, 1696 Jupiter und Alcmene, Phocas, Pyrrhus und Demetrius. Seit 1696 aber privatisirte Strungk bis zum Tode 1700 in Leipzig, und setzte hier 1697 den Orion, die Zenobia und die Circe, 1698 die Berenice, Alexander, Scipio und Hannibal, 1699 die Agrippina und den Ixion, 1700 noch den Erechtheus, vielleicht auch einige derjenigen Opern, die man erst nach seinem Hinscheiden gegeben. Die Sänger seiner Messoperuanstalt, welche sich bis 1720 erhielt, waren meist Studirende, und damals klebte noch keineswegs, wie später, dem öffentlichen Auftreten eine levis nota an. Diese Anstalt, für welche auch Keiser, Händel und Telemann gesetzt haben, übernahm 1700 der bisherige Orchesterdirector Hofmann, zerfiel jedoch bald mit dem Vorstande, welcher nun die musikalische Direction dem jungen genialen Heinichen übertrug. Dieser setzte 1709 dafür „Helena und Paris," 1713 aber in Venedig zwei Opern für den Carneval; denn nächst Händel war er der zweite Deutsche, dessen Hilfe das kunststolze Italien anrief. — Wie nun aber durch Heinichen's Einfluss schon vor Porpora und Hasse in Dresden die deutsche Oper der italienischen wieder gewichen war, so hat auch die Südhälfte Deutschlands so lange der wälschen Oper angehangen, dass der Eingang der deutschen dorthin nicht mehr in die Zeit fällt, welche hier zu besprechen mein Vorsatz war.

*Albert Schiffner.*

*) Jetzt macht eine glückliche Oper schon fast wohlhabend; Keiser erhielt aber für jede nur 50 Thaler, also noch lange nicht so viel, als Mozart.

## Recensionen.

Die vielen neuen Erscheinungen, welche tagtäglich die musikalische wie die gelehrte Literatur überfluten, machen es schon an sich der Kritik zur Pflicht, dasjenige, was der Auszeichnung und Anerkennung werth ist, mit aller Sorgfalt auszulesen und durch Wort und Schrift der öffentlichen Kenntnissnahme zu empfehlen; wie viel mehr dann, wenn es sich, wie in diesen Zeilen, um ein Werk handelt, welches sowohl seiner künstlerischen als historischen Tendenz nach nur geeignet ist, bei jedem Kenner und Musikfreund das lebhafteste Interesse zu erwecken.

Wir sprechen hier von der neuesten Kirchencomposition des durch sein im vorigen Jahre erschienenes „Requiem für Gesangstimmen" in öffentlichen Blättern rühmlichst erwähnten *Christian Heydenreich.*

Der Titel des neuen Werkes ist:

Der 130. Psalm im Style früherer Zeit für Gesangstimmen componirt, und Ihrer königl. Hoheit der Frau Kronprinzessin von Baiern gewidmet. (München, bei Jos. Aibl, 1843.)

In demselben Style, wie das schon mehrfach besprochene Requiem, führt uns auch diese Composition in eine längst verklungene Welt von Harmonieen zurück, und macht die Wunder der heiligen Sixtina vor unsern Augen lebendig. — Ein moderner Palästrina! — Welch bedeutungsvolles Zeichen unserer Zeit; einer Zeit, in welcher sich sowohl in musikalischer als socialer Beziehung allenthalben die Extreme berühren. Während auf einer Seite das Virtuosenthum nebst seinem Gefolge die Musik mit Gewalt zwingt, ihre eigene Grenze, die Grenze der Wahrheit und Schönheit zu überschreiten, um sie zur Sclavin einer handwerksmässigen Kunstfertigkeit herabzuwürdigen, führt uns der Verfasser hier in eine Zeitperiode zurück, wo die kaum zum Selbstbewusstsein erwachte Tonkunst von den strengen Regeln des Contrapunctes als heiliges Geheimniss hinter siebenfachen Riegeln verwahrt ist, wo Palästrina's überirdische Chöre uns umweben, in all' ihrer unantastbaren Reinheit und Abgeschlossenheit.

Um den innern Zusammenhang solch' widerstreitender Erscheinungen klar und deutlich hervortreten zu lassen, bedürfte es mehr Zeit und Raum, als diese kurze Besprechung uns vergönnt. Wir finden hier nur die Wiederholung dessen, was sich durch die Erbauung des Cölner Doms den Eisenbahnen gegenüber im Grossen kund gibt. Eine Uebersicht der ganzen Kunstgeschichte, von den Uranfängen der Musik an bis auf unsere Zeiten, müsste vorausgehen, um zu beweisen, dass der Rücktritt zum Antiken zeitgemäss, aus einer inneren, nicht nur individuellen, sondern allgemeinen Nothwendigkeit hervorgegangen ist. Der Verfasser hat sich über den Standpunct, von welchem aus er sein Werk betrachtet zu sehen wünscht, in der Vorrede zum Requiem selbst ausgesprochen, auf welche wir in dieser Beziehung nur hinweisen dürfen.

Was nun die genannte Composition in Hinsicht auf die künstlerische Ausführung betrifft, so kann man hier nur die öffentliche Beurtheilung des Requiems (in der Europa und Leipziger allgemeinen Musikzeitung) wiederholen. Sie ist in ihrer Art ein Meisterwerk, welches, obschon die strenggehaltenen Formen einer gewissen Kunstperiode an sich tragend, dennoch nicht als Nachahmung erscheint, sondern als freier Ausdruck des in seiner ganzen kindlichen Grossartigkeit wieder lebendig gewordenen Geistes der antiken Musik. Wenn das oft genannte Requiem durch seinen glänzenden, bis zur Vollendung reichenden classischen Styl Bewunderung verdient, so erscheint dagegen der Psalm, bei nicht minder reiner Durchführung, mehr innerlich, gemüthlicher. — Man darf nur die ersten Tacte ansehen (Aus der Tiefe rufe ich Herr zu dir!), um den Seelenlaut des Schmerzes mitzufühlen, welchen dieses seelenvolle Cis moll aus der tiefsten Brust heraufbeschwört. Von herrlicher Wirkung muss auch besonders der letzte Satz sein, wo die Verheissung von oben wie ein Lichtstrahl hereinbricht (Und er wird Israel erlösen von seinen Sünden). — Die klare und grossartige Bewegung der Stimmen würde selbst jenem unsterblichen Meister nicht zur Unehre gereicht haben.

Der Verfasser dieser schönen Composition ist kein Musiker von Fach — kein Virtuose. — Er ist ein baierischer Beamter — Jurist, der neben Actenstaub und Kanzleiwust seine heilige Muse im reinen, treuen Herzen bewahrte, und dem, in der Tiefe von qualvoll drükkenden, kleinlichen Verhältnissen, jenes Cis moll wohl oft in langen Lauten die Seele bewegt haben mag. Sollte man nicht Alles aufbieten, um ein solches Talent, welches durch widrige Umstände aus seiner Bahn gedrängt wurde, zu retten für den Beruf, der hier unzweifelhaft als der einzig wahre erscheint? — Wer Ohren hat zu hören, der höre — und wer ein Herz hat und das Vermögen zu helfen, der helfe!

Wir schliessen mit der Bemerkung, dass Druck und Ausstattung in sauberer Einfachheit dem Inhalt sich anschliessen, und empfehlen jedem Musikfreunde, sich durch eigene Prüfung von dem Werthe dieses interessanten Werkes zu unterrichten, und für die baldige Einführung an geweihter Stätte zu wirken. *F.*

---

## *Für das Pianoforte.*

Grand Concerto pour le Pianoforte avec acc. de l'Orchestre comp. par *Charles Mayer* à St. Petersburg. Oeuv. 70. Berlin, chez Ch. Paez. Prix 4½ Thlr. pour le Piano seul 2 Thlr.

Nach einer langen pompösen marschmässigen Einleitung des Orchesters beginnt der Pianofortevirtuos, welcher leider nicht wieder zur Ruhe kommt oder einen hübschen einfachen Gesang hören lässt, sondern in lauter Vollgriffigkeit und Figurenwesen schwärmend sich in schwindelnden Passagen verliert und sich zu Tode zu hetzen risquirt. Nur erst am Schlusse des ersten Satzes tritt das Orchester wieder selbständig auf und leitet zum Larghetto ein, das allerdings eine einfache und edle Melodie bringt, aber nur für den kleinen Finger der rechten Hand, während die andern in 32tel Duodecimolen beschäftigt sind. Auch der letzte Satz, Allegro marcia, ist zu anhaltend concertirend für den Spieler, ob er gleich, wie überhaupt das ganze Concert, nicht zu lang ist. Referent hat diesem Concert keinen Geschmack abgewinnen können, eben wegen des beständig vollgriffigen und passagenmässigen Inhalts, welcher letztere auch nicht einmal neu ist. Es thut ihm Leid, diesem Werke eines sehr geschätzten und um die Claviermusik verdienten Componisten kein grösseres Lob geben zu können.

---

Quatrième Concerto pour le Piano avec acc. d'Orchestre ou d'un second Piano par *Henry Herz*. Op. 131. Mayence, chez les fils de B. Schott. 3 Fl.

Auch dieses Orchesterstück sollte Concertino heissen. Die Einleitung ist 80 Tacte (Allegro moderato) lang, wonach der Spieler sich in der gewöhnlichen Concertform bewegend (Thema, Passage, Gesangstelle und Schlusspassage) schon nach hundert Tacten in einem „Lento e senza tempo, come una improvisazione" zum zweiten Satze übergeht. Nur der letzte Satz „Rondo russe" steht selbständig da. Gesangstellen fehlen überhaupt nicht, und Herr Herz weiss bekanntlich pikant zu

sein. Dass dies Concertino in Pariser Salons effectuiren könne und als Compositionsstück wirklich Verdienste habe, leugnet Referent nicht, aber er meint doch, dass Beethoven, Hummel und andere verstorbene Meister gewaltig den Kopf schütteln würden, wenn sie sähen, welch' Geistes Kinder die meisten jetzigen Concerte sind.

---

## *Trio's für Pianoforte, Violine u. Violoncell.*

An die Spitze dieser Trio's stellen wir:

*L. Spohr's* Op. 123. Hamburg u. Leipzig, Schuberth u. Comp. 3⅓ Thlr.

Ist auch die Pianofortestimme nicht immer bequem, so überwindet man dies doch gern für eine so herrliche reizende Musik, für so meisterhafte Arbeit. Da greift zu, ihr Freunde, und labt euch. Spohr ist Referenten seit langer Zeit nicht so innig und jung erschienen, als in diesem zweiten Trio.

Ihm zunächst steht

*Marschner's* Grand Trio. Op. 121. (No. 3 de Trios.) Leipzig, chez Hofmeister. Pr. 2⅔ Thlr.

Ein kühnes, frisches Werk, brillant für den Pianofortespieler. Weite Griffe und neumodische Passagen sind zwar nicht drinne, aber es ist doch hübsch.

---

Das Trio von

*Louis Wolf* (preisgekrönt und herausgegeben von den Vereinen Heidelberg, Mannheim und Speyer). Mannheim, bei Heckel. 2 Thlr.

empfiehlt Referent als ein fliessendes, rundes und leicht ausführbares Werk; Letzteres ist besonders von der Clavierpartie zu sagen, während die Streichinstrumente dankbar und interessant geschrieben sind. Ein Hauptverdienst des Werkes ist die Kürze, es hat durchaus keine Längen, und der zweifelsohne noch junge Componist tritt ohne Prätension auf.

---

Ein sehr achtungswerthes Talent zeigt *J. Rosenhain* in seinem

Second Grand Trio. Op. 33. Mayence, chez Schott. Pr. 5 Fl. 24 Kr.

nur ist er, namentlich im ersten Satze, nicht von Längen freizusprechen. So Seite 6, 7 und 8. Eben so uninteressant ist Seite 10 und 11. — Uns scheint, der Componist lässt sich manchmal etwas gehen und nimmt seine Kräfte nicht gehörig zusammen. Auch liegt die Violinpartie im ersten Satze meist zu tief. Das Adagio ist schön und voller Gefühl. Das Scherzo ist etwas spielend bis zum Trio, welches originell erscheint. Sehr brav ist der letzte Satz gearbeitet.

Hieran reihen sich noch:

Grand Quatuor pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle par *J. van Boom*. Op. 6. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.

Hätte der Componist nicht das Trio des dritten Satzes für die Streichinstrumente allein gesetzt, so würde Referent gemeint haben, man könne allenfalls die ganze Begleitung entbehren, so wenig ist hier für dieselbe geschehen. Die Clavierstimme spielt sich recht gut, ist melodisch und brillant. Die Gedanken sind aber ziemlich gewöhnlich und bekannt. 16.

---

## Nachrichten.

*Wiener Musikleben.* (Nachtrag zu No. 27 u. 28.) Von der Kirchenmusik lässt sich eben auch kein Te Deum laudamus anstimmen. Es schlägt Alles zu sehr in Musikmacherei hinüber und das Gemüth verliert vor lauter musikalischen Uebergängen endlich den Weg, der von den Banden der Sinnlichkeit zur Sphäre der Andacht leitet. Den Chorregenten fehlt es keineswegs an Ehrgeiz, Tüchtiges zu leisten und neben gutem Alten gutes Neues vorzuführen; an nützlichen Kirchenvereinen fehlt es eben so wenig, und so eben ist wieder auf Anregung des früher schon erwähnten thätigen Musikvereinsarchivars *Franz Glöggl* ein neuer unter dem Namen: „Wiener Chorregenten-Verein zur Beförderung der Kirchenmusik und Pensions-Anstalt für ihre Wittwen und Waisen" in's Leben getreten, der, gross angelegt, bei wünschenswerther Theilnahme sich dem bereits jahrelang bestehenden „Verein zur Beförderung ächter Kirchenmusik, insbesondere durch Ausbildung der Lehramtscandidaten zu tüchtigen Chorregenten (auf dem Lande)" erfolgreich anzuschliessen verspricht; allein im Ganzen genommen sind der Fundationen sehr wenige, die Kirchenpatronate wollen auf Anschaffung von Musikalien, Zahlung der Musiker u. s. w. nichts verwenden, daher denn auch die Verleger ihrerseits mit Honorirung und Auflage der ohnehin in's Volumen gehenden Kirchencompositionen zurückhalten. Eine natürliche Folge davon ist, dass in der Regel bedeutendere Meister nur wenig für die Kirche arbeiten, die endlich grösstentheils solchen Componisten anheimfällt, die hier das beste Mittel finden, ihre Arbeiten bekannt zu machen, ohne dabei den lauten Tadel befürchten zu dürfen, den Theater- und und Concertsaal als Vorrecht behaupten. Man hat neue Messen von *Gottfried Preyer*, *B. Randhartinger*, *Adolph Müller*, *Joseph Geiger*, *Gustav Barth*, *Carl Haslinger* u. A. m., also mitunter von talentvollen Männern aufgeführt. Sie enthalten allerdings mehr oder weniger gute Sätze, sind gut singbar, fliessend, verrathen durchgängig den besten Willen; allein im Ganzen genommen, ist doch mehr menschen- als gottgefällige Musik darin, der Geist hat meinethalben mitgearbeitet, doch der heilige Geist gewiss nicht. Uebrigens herrscht, wie schon erwähnt, fast auf allen Kirchenchören ein lobenswerther Eifer, den musikalischen Gottesdienst so würdig und reich als möglich auszustatten, und dies nicht etwa blos in Wien und, dessen tonangebendem Beispiele folgend, in den meisten Provinzhaupt- und Nebenstädten, sondern sogar auf dem Lande, wo man oft auf, ich möchte sagen, rührende Beispiele von eifrigem Zusammenhalten trifft, wo Meister Knieriem, Meister Schreiner, Meister Schmied gar freudig darauf losstreicht, dreinbläst und

mitbrummt, und der als Capellmeister par excellence fungirende Schullehrer seine schweisstriefend abgerichtete Jugend um Gottes Willen zum Singen gebracht hat. Ein Zug, der Oesterreich vielleicht vor allen katholischen Ländern besonders eigen. — Im Innern der Stadt behauptet die k. k. Hofburgcapelle sowohl wegen der vielen trefflichen Werke, die man allda zu hören bekommt, als wegen der Reinheit, Präcision und Nüancirung in der Ausführung, unter allen übrigen Kirchen den ersten Rang. Sie zählt aber auch die ersten Virtuosen der Residenz zu ihren Mitgliedern, und ist überhaupt das einzige musikalische Institut, das vom Hofe honorirt, und man kann wohl sagen, wahrhaft kaiserlich soutenirt wird. Unter den Vorstadtkirchen muss der musikalische Preis der freilich gut unterstützten Carlskirche auf der Wieden, deren Musik unter der Leitung des geschickten Chorregenten *Ruprecht* steht, zuerkannt werden. Unter Anderm hörte man daselbst während der diesjährigen Fasten auch die Missa Papae Marcelli und eine andere von *Orlando di Lasso* trefflich aufführen. Ebendaselbst erschien auch der talentvolle Pariser Conservatorist *Ch. Gounod* mit einer hier componirten Vocalmesse, die, obgleich den Styl *Palästrina's* imitirend, doch zu sehr den französischen Romantiker durchscheinen lässt.

Virtuosen. — Wenn man von der Höhe der Kunst aus die Klangthaten dieser von der jüngsten Periode so begünstigten grössten, grossen und kleinern Coriphäen und Coriphächen betrachtet, so erscheinen sie dem Auge höchstens nur wie angenehme Ruhepuncte im erhabenen Rundbilde, das sich dem Blicke öffnet. Nur den wahrhaften Künstlern unter ihnen ist es gegönnt, uns, im Momente ihrer Wirksamkeit, jenes im Kleinen vorzuführen, und das Gemüth, über das blos Sinnliche hinweg, in die Fernen einer romantischen Zauberwelt zu tragen. Doch dazu gehört ein ausserordentlich günstiges Ebenmaass der individuellen Kräfte, ein glückliches Erfassen des Characters der Zeit, und eine von dieser bedingte Schwungkraft des Ausdruckes, mit einem Worte ein Verein von Eigenschaften, wie man sie kaum bei den begabtesten Tonangebern in der Virtuosenwelt antrifft. Der eigentliche Vortheil, den das Gesammtwesen der Kunst aus der Ausübung der Virtuosen zu ziehen vermöchte, besteht nur in Erweiterung der mechanischen Mittel, verbunden mit einer gleichzeitig freiern, beschwingtern Gewalt des Vortrages, und da schmilzt denn freilich die ganze grosse leuchtende Milchstrasse der Virtuosen zu einer gar winzigen Sterngruppe zusammen. Es ist schon sehr viel, wenn Einer nach Temperament, Ausbildung und Richtung irgend einen Ausschnitt der ausübenden Musik, es sei nun in geistiger oder technischer Beziehung, vollkommen repräsentirt; er hat dann wenigstens seinen positiven Werth als integrirender Theil, und hilft in Verbindung mit dem ganzen moralischen Körper den Gang der Virtuosität beschleunigen. Allein die meisten repräsentiren nichts als ihr liebes, an sich unbedeutendes Ich, lassen entweder ihre schalen Fingerkünste, oder ihre bizarre Manier und sonstigen Schwänke prädominiren, streben nach Journalslärm, bauen darauf ihren Ruhmestempel und ihre Börsenhalle, gehen wie sie gekommen, um anderwärts ihre alten paar Stückchen wieder von Neuem bewundern zu lassen, mit einem Worte, machen aus der Kunst ein wahres Handwerk, womit sie zwar sich nützen, doch jener Himmelstochter immerdar so fremd bleiben, als ohne künstlerische Beseelung das hölzerne Tonwerkzeug es bleibt, dessen sie sich zu ihren Kling- und Schaukünsten bedienen. *Chopin*, *Liszt*, *Thalberg*, *Lafont*, *Beriot*, *Servais*, — unter den Aelteren *Field*, *Hummel*, *Moscheles*, *Spohr*, *Lipinsky*, *Romberg*, *Mayseder* — *Paganini's*, des Hauptes der Bewegung in der neuern Virtuosität, nicht zu gedenken — greifen durch künstlerische Selbständigkeit theils geistig, theils technisch in den Gang derselben ein, und schliessen sie, so zu sagen, zu einer Art neuen Kunststyles ab, während die Andern — Männer, die zum Herumschwärmen keinen Beruf, gehören nicht hierher — mit nur wenigen Ausnahmen, sich als grössere oder kleinere Satelliten um Jene herumbewegen, mit deren Lichte leuchten, und es nebstbei an langen, langen Schatten gar nicht fehlen lassen.

Auch Wien, der musikgeschwängerten, wechselsüchtigen Residenz, hat sich, bei allem Bedarf an neuen Aufreizungen, jene Uebersättigung am Genusse der Concertfreuden mitgetheilt, die eine unausbleibliche Folge der sinnlichen Erschöpfung, Monotonie, Gehaltlosigkeit, und jener quantitativ unleidlichen Zudringlichkeit ist, mit welcher das Concertpublicum allenthalben, namentlich das hiesige, heimgesucht wird. Doch hält diese Gleichgiltigkeit die Virtuosen nicht ab, vor leeren, oder durch Freibillets einigermaassen belebten Bänken drei, vier, fünf Concerte, ja, je nach der Reputation, die man behaupten will, wohl auch darüber zu geben. Denn setzt man auch aus Eigenem zu, so hat man doch den Vortheil, die Kritik zu beschäftigen, macht à Conto derselben Eisenbahn- und Dampfschiffausflüge in die Provinzstädte, die im glücklichsten Falle das Deficit einigermaassen wieder decken, geht mit dem künstlich erwirkten Ruf wieder fort, pocht anderwärts auf die Anzahl Concerte, die man in Wien geben musste (!) u. s. w. Man ist über diese Manipulationen hier ganz im Reinen, und ergötzt sich an ihnen häufig mehr, als an den Leistungen des Concertgebers selbst, dessen Loos, wenn nicht entschiedene Künstlerschaft vorhanden, um so weniger zu beneiden ist, als bei dem grossen Gedränge der musikalischen Productionen die Ausmittelung passender Concerttage allein schon nicht geringen Schwierigkeiten unterliegt. — Saison hat hier im Laufe dieses Jahres Niemand als das Geschwisterpaar *Milanollo* gemacht, welchem es gelang, eine so ausdauernde Frequenz zu bewirken, wie man sich seit *Paganini* keiner ähnlichen erinnert.

*Eduard Pirkhert*, ein eben so tüchtiger als bescheidener Pianist, spielte bei mehreren Gelegenheiten aus Gefälligkeit für Andere, und gab endlich, dazu aufgefordert, ein eigenes Concert, worin er jedoch nur den kleinsten Theil mit eigenen Compositionen ausfüllte, dagegen Piecen von *Thalberg*, *Henselt* und die Oberonouverture, von ihm in England für zwei Pianos eingerichtet, vortrug. *Pirkhert*, ein geborner Steyermärker, ist meines Wissens dermalen der jüngste Pianist aus der Wiener Schule und macht ihr auch nach dem Zeugnisse

des Auslandes alle Ehre. Reinheit des Anschlages, Klarheit der Phrasirung, brillante Fertigkeit zeichnen sein vorherrschend zartes, gefühl- und geschmackvolles Spiel vortheilhaft aus, in welchem jede Note Bedeutung hat. Da er mehr Gefühls- als Rumorspieler, so wird er freilich sein Publicum nicht gleich in Allarm versetzen; doch an sich ziehen, zur Mitempfindung stimmen, geistig beschäftigen wird er ganz gewiss, und das ist etwas, was ihm vor vielen seiner Collegen den Vorzug gibt.

(Fortsetzung folgt.)

## Feuilleton.

In Carlsruhe ist eine neue Oper: König Enzio, von *A. Schilling*, Musik von *Täglichsbeck*, mit Beifall aufgeführt worden.

Die Academie der Künste zu Berlin hat zu ausserordentlichen Mitgliedern aufgenommen: Dr. *Georg Kastner* in Paris, *Joachim Rossini* in Bologna (jetzt zu Paris), Musikdirector *Sämann* in Königsberg. Ausserdem wurden zu Ehrenmitgliedern ernannt: Hofrath *Kiesewetter* in Wien, und der englische Gesandte zu Berlin, Graf *Westmoreland*, ein geschmackvoller Dilettant und Componist.

*Launer* in Paris gibt eine vollständige Sammlung von *Beethoven's* Pianoforte-Sonaten (einschliesslich Duo's und Trio's) in 12 Bänden heraus. Der bekannte Pianist und Componist *Ch. Hallé* hat die Durchsicht übernommen. Die Subscribenten erhalten dazu eine Lebensbeschreibung und ein Portrait *Beethoven's*, die hundert ersten aber noch extra eine grosse auf *Beethoven* geschlagene und mit seinem Brustbild gezierte bronzene Medaille.

Dem jetzt ziemlich vergessenen Operncomponisten *Monsigny* (gestorben zu Paris im Januar 1817, 87 Jahre alt) will seine Vaterstadt Fauquenbergues (im Pas de Calais) ein Denkmal errichten; ausserdem soll auch die Hauptstrasse, in welcher *Monsigny's* Geburtshaus steht, seinen Namen erhalten.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien
## und auf Musik bezüglicher Werke.
### *Eingegangen vom 1. bis 7. August d. J.*

*Ammann, P.*, Introd. et Var. brill. sur la Rom. d'Alexis p. Flûte avec Pfte. Op. 9. Wien, Haslinger. 1 Fl.
— Tägl. Uebungen f. d. Flöte. Op. 40. Ebend. 3 Fl.
*Anschütz, C.*, Deutsche Volkslieder f. 1 Singst. m. Pfte. Lief. 1. Neuwied, Steiner. 15 Ngr.
*Auber, D. F. E.*, La Part du Diable. Des Teufels Antheil. Klav.-Ausz. Mainz, Schott. 12 Fl. 36 Kr.
*Beauplan, A. de*, Celui que j'aime. Rom. p. Chant et Pfte. Ebd. 18 Kr.
*Bellmann, C. G.*, Lied f. Deutsche f. vierst. Männerchor. Schleswig, M. Bruhn.
*Bendl, C.*, Röschen-Polka f. d. Pfte. Op. 39. Wien, Haslinger. 20 Kr.
*Bertini, H.*, 50 Préludes p. le Pfte. Op. 141. No. 2. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.
*Blumenthal, J. de*, 6 Etudes p. le Violon. Op. 89. Wien, Haslinger. 1 Fl.
*Burgmüller, Fr.*, Sans Amour. Souvenir de la Rom. de Masini. Fant. p. le Pfte. Op. 80. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.
*Cramer, H.*, Potp. sur la Part du Diable p. le Pfte. Ebend. 54 Kr.
*Döhler, Th.*, Rondino villageois p. le Pfte à 4 mains arr. Op. 40. Suite 1. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.
— Bagatelle p. le Pfte à 4 mains arr. Op. 40. Suite 2. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.
*Evers, C.*, Chansons d'amour p. le Pfte. Op. 13. No. 4. Arabie 1 Fl. 15 Kr. No. 5. Suède 1 Fl. No. 6. Russie 45 Kr. Wien, Haslinger.
— Gr. Fant. p. le Pfte. Op. 14. Ebend. 1 Fl. 15 Kr.
— Oriental. Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 15. Ebend. 45 Kr.
— 4 Gedichte f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 17. Ebend. 1 Fl. 15 Kr.
*Fahrbach, P.*, Mailieder. Walzer f. d. Pfte. Op. 48. Ebend. 45 Kr.
*Gade, N. W.*, Sinfonie in C moll f. Orch. Op. 5. Leipzig, Kistner. 6 Thlr. 15 Ngr.
*Géraldy, J.*, Marie. Melodie p. Chant et Piano. Mainz, Schott. 18 Kr.
*Hackel, A.*, Der Deserteur. Ballade f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 75. Wien, Haslinger. 30 Kr.
*Haslinger, C.*, Frühlingsfantasie f. d. Pfte. Op. 34. Ebd. 1 Fl. 30 Kr.
*Hubovszky, Ph. v.*, Helenen-Walzer f. d. Pfte. Op. 29. Ebd. 45 Kr.
*Hünten, F.*, Fantaisie sur 2 thèmes de l'Opéra: Linda di Chamounix p. le Pfte. Op. 126. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 20 Ngr.
*Jüllig, F.*, Lyrische Tonblumen. 4 character. Melodieen f. d. Pfte. Wien, Haslinger. 45 Kr.
— Ungar. Nationalmelodieen f. d. Pfte. Ebend. 45 Kr.
*Küffner, J.*, 10 Airs fav. sur Marino Faliero arr. p. la Clarinette et p. la Guitare. Mainz, Schott. à 36 Kr.
*Kullak, Th.*, Deutsche Weisen f. d. Pfte übertragen. No. 1. Wien, Haslinger. 30 Kr.
*Lanner, J.*, Hexentanz-Walzer, Op. 203, f. Orch. 4 Fl., f. 3 Viol. u. Bass 1 Fl., f. Viol. u. Pfte, f. Flöte u. Pfte à 45 Kr., f. Flöte, f. Csakan à 20 Kr., f. Guit. 30 Kr., f. d. Pfte zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., zu 2 Händen 45 Kr., im leichten Style 30 Kr. Wien, Haslinger.
*Lemoine, H.*, La fête Alsacienne. Rondoletto p. le Pfte. Op. 42. Mainz, Schott. 54 Kr.
*Masset, J. J.*, Le Mendiant d'amour. Chansonette av. Piano. Ebd. 18 Kr.
*Methfessel, A.*, 4 Salon- u. Concert-Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte als Einlage z. d. Opern: Fra Diavolo. Barbier v. Sevilla. Zanetta. Schwarzer Domino. Op. 110. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Complet 1 Thlr. 10 Ngr.
— Dasselbe. No. 1. Scene u. Arie z. Fra Diavolo. Ebend. 20 Ngr.
— Dasselbe. No. 2. Cavatine z. Barbier v. Sevilla. Ebend. 10 Ngr.
— Dasselbe. No. 3. Lied z. Zanetta. Ebend. 10 Ngr.
— Dasselbe. No. 4. Couplets z. schwarzen Domino. Ebend. 10 Ngr.
*Meyer, L. de*, Air de l'Opéra: I Puritani transcrit et varié p. le Pfte. Wien, Haslinger. 1 Fl. 15 Kr.
— Le Depart et le Retour. 2 Nocturnes p. le Piano. Ebend. 40 Kr.
— Gr. Galop de bravoure p. le Pfte. Ebend. 45 Kr.
— Valses p. le Pfte. Ebend. 45 Kr.
*Müller, A.*, Amphion. Heitere Abendstunden. Samml. gefälliger Tonstücke f. Physharmonica u. Pfte. No. 1. Tirolese 45 Kr. No. 2. Alla spagnuola. 45 Kr. No. 3. Rondo 1 Fl. No. 4. Potp. 54 Kr. No. 5. Ouv. z. ilug. u. s. w. 1 Fl. Ebend.
— Theatral. Panorama. Samml. d. bel. Theatergesänge m. Pfte. No. 1—7. Ebend. à 15—30 Kr.
*Pacher, J. A.*, Andante p. le Pfte. Op. 1. Ebend. 45 Kr.
— Fantaisie p. le Pfte. Op. 2. Ebend. 1 Fl.
*Puget, L.*, Le Seigneur et les Hirondelles p. Chant et Piano. Mainz, Schott. 18 Kr.
— La Benediction d'un Père p. Chant et Piano. Ebend. 18 Kr.
— Huit Ans d'absence p. Chant et Piano. Ebend. 18 Kr.
*Reuling, W. L.*, Grosses Trio in A f. Pfte, V. u. Vcell. Op. 76. Wien, Haslinger. 5 Fl.
*Rosellen, H.*, Fant. brill. sur Don Pasquale p. Pfte. Op. 53. Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.
*Schad, J.*, Divertissement s. des Airs fav. tyrol. p. le Pfte. Op. 16. Ebend. 54 Kr.
*Schneider, F.*, Herzlieder f. 4 Männerst. Op. 99. Part. u. St. Dessau, Aue. 1 Thlr.
*Schröder, F.*, Fantasie üb. Lucrezia Borgia f. d. Pfte. Op. 5. Wien, Haslinger. 1 Fl. 15 Kr.
*Titl, A. E.*, Grosser Jubelfestmarsch f. d. Pfte. Ebend. 30 Kr.
*Volckmar, A. V. W.*, Choralbuch m. Vor-, Zwischen- u. Nachspielen. 3e u. 4e Liefer. Cassel, Fischer. Subscr.-Pr. à 15 Sgr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

# Ankündigungen.

Vor vielen Jahren erschienen in unserm Verlag:
Die beliebtesten Arien und Duette
aus dem
***Liebestrank — Elisire d'amore***
von
**Donizetti,**
und vor mehreren Monaten:
Der vollständige Clavierauszug mit deutschem und italien. Text. Preis 4 Thlr.
Berlin, im Juni 1843.
**Schlesinger**'sche Buch- und Musikalienhandlung.

---

## NEUE MUSIKALIEN.

Verlag und Eigenthum von **Joh. Peter Spehr** in Braunschweig.

**Alard, Delphin,** 10 Etudes pour Violon avec Acc. du second Viol. ad libit. Op. 10. Cah. 1. 20 Ggr.
— — Fantaisie pour Violon avec Acc. de Piano, sur les Thèmes: Anna Bolena. Op. 11. 1 Thlr. 4 Ggr.
**Thalberg, Sigm.,** Nocturne pour le Piano. 8 Ggr.
**Moscheles, Ign.,** Ballade pour le Piano. 10 Ggr.
**Veit, W. H.,** Rhapsodie pour le Piano. Op. 10. 8 Ggr.
**Czerny, C.,** Melodie sentimentale et Cadence agitée pour le Piano. Op. 688. 8 Ggr.
**Sängerhalle,** die deutsche, Sammlung Original-Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte.
(Fortsetzung.)
No. 11. *Banck, C.*, Um Mitternacht. 6 Ggr.
- 12. *Benedict, J.*, Frühlingsklage. 6 Ggr.
- 13. *Curschmann, Fr.*, Die Rose.
*Schumann, Rob.*, Volksliedchen von Rückert. 4 Ggr.
- 14. *Truhn, Hieronim.*, Lied: „Ach ich denke." 4 Ggr.
- 15. *Kreutzer, Conr.*, Jägerchor u. Jägerlied. 2 Lieder. 6 Ggr.
- 16. *Spontini*, Die Blumen. 8 Ggr.
- 17. *Spohr, L.*, Unterwegs. 4 Ggr.
- 18. *Rastrelli, J.*, Der Wanderer. 8 Ggr.

---

So eben ist in unserem Verlage erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

**Carulli,** Vollst. Guitarren-Schule. Neue Ausgabe mit Schuberth's musikal. Fremdwörterbuch als Prämie. 1 Thlr.
**Chopin, Fr.,** Tarantelle, Op. 43, arr. für Piano und Violine concert. von C. Lipinski. 16 Ggr.
**Hartmann, J. P. E.,** (Preis-Componist) 6 Tonstücke für Piano. Op. 37. 18 Ggr.
**Krebs, C.,** Fantasie über Themen aus Linda von Chamounix für Pianoforte. 1 Thlr.
— — Miniaturlieder mit leichter Pianofortebegl. Heft 2. 12 Ggr.
**Leonhard, J. E.,** (Preis-Componist) Trio für Pianoforte, Violine und Violoncelle. Op. 12. 2 Thlr. 6 Ggr.
**Liszt, Fr.,** Petite Valse favorite pour Piano. 8 Ggr.
**Schmitt, J.,** Erster Lehrmeister für Pianoforte. 2r Cursus. Heft 1. 16 Ggr. Heft 2. 18 Ggr.
**Soussman, H.,** Pract. Flötenschule. Heft 1. 18 Ggr. Heft 2. 1 Thlr. 4 Ggr.
**Spohr,** Sonate concert. pour Piano ou Harpe et Violoncelle. Op. 115. 2 Thlr.
**Willmers, R.,** Fantasie über Themas aus den Puritanern für Piano. Op. 10. 1 Thlr.
— — Nocturne melodique für Pianoforte. Op. 12. 8 Ggr.
**Schuberth & Comp.,** Hamburg und Leipzig.

---

Von Seiten der hochlöblichen Regierungen wird auf Veranlassung Eines Hohen Cultus-Ministerii auf folgende Schrift ganz besonders aufmerksam gemacht:

## Die Orgel und ihr Bau.

*Ein systematisches Handbuch für Cantoren, Organisten, Schullehrer, Musikstudirende u. s. w., so wie für Geistliche, Kirchenvorsteher und alle Freunde der Orgel und des Orgelspieles,*
herausgegeben vom Organisten
**Johann Julius Seidel.**
*Mit Notenbeispielen und neun Figuren-Tafeln. Subscr.-Pr. 1 Thlr.*

Für die vorzüglich gelungene Ausarbeitung dieses Werkes bürgen die Urtheile mehrerer berühmten Organisten, welchen das Manuscript zur Prüfung vorgelegen hat, so wie die bereits in den geachtetsten öffentlichen Blättern erschienenen höchst empfehlenden Recensionen.

☞ Da dieses vortreffliche Buch gleich nach seinem Erscheinen in sehr vielen musikalischen Bildungs-Anstalten und Schullehrer-Seminarien eingeführt worden ist, so lassen wir den äusserst billigen Subscriptionspreis von 1 Thlr. noch fortbestehen.

Alle Buchhandlungen nehmen Bestellungen hierauf an.

---

Am 2. October d. J. beginnt hieselbst in Kiel die Versteigerung der von dem verstorbenen

**Musikdirector C. G. Apel**

hinterlassenen sehr bedeutenden und werthvollen *Musikaliensammlung*, deren Catalog von der hiesigen Musikalienhandlung *Bünsow & Grädener* bereits an alle Musikalien- und Antiquariats-Handlungen versandt ist.

Im Interesse des Publicums erlaubt sich der Unterzeichnete, dasselbe insbesonders auf die grösstentheils alten und werthvollen theoretischen Schriften (Rubrik I), auf die Partituren und Klavierauszüge (Rubrik III, A und B), so wie auf die Rubriken VI, VII und VIII aufmerksam zu machen.

Auctionsaufträge besorgt prompt oben angeführte Handlung und
Kiel, im Juli 1842. **C. F. Grädener.**

---

### Zur Nachricht.

Das seit einigen Monaten von Erfurt und dessen Umgebung ausgehende, allgemein verbreitete Gerücht, dass ich an einem Schlagfluss todt sei, ist ganz grundlos, da ich mich zeither bis jetzt bei meinem Aufenthalt in Arnstadt und Gotha gesund und wohl befunden habe.

Da sich nun die nämliche Kunde auf's Neue behauptet und sogar die *Thüringische Zeitung* vor wenigen Tagen meldet: ich sei bei Erfurt todt gefunden, so erkläre ich das Gerede im Publikum für abscheuliche Lügen, und bemerke, dass ich *seit ½ Jahr* bis jetzt Erfurt und dessen Terrain nicht betreten und jeden Tag mein Pensum von Arbeit vollführt habe.

Da ich jetzt eine Reise beabsichtige, so bitte ich in meiner Abwesenheit von Arnstadt und Gotha briefliche Nachrichten unter Adresse: *Verlags-Comptoir von Dr. Starck* in Gotha und Herrn Organist *Stade* jun. in Arnstadt an mich gelangen zu lassen.

Arnstadt, im Juli 1843.
**J. L. Böhner,** Componist und Virtuos.

---

Messieurs *Guyot et Tardif*, negociants à Bruxelles, ont l'honneur d'informer les marchands de musique de l'Allemagne, qu'ils tiennent en magasin des papiers lignés pour musique des formats Royal et Imperial, ils peuvent offrir ces papiers à des prix excessivement avantageux. On s'empressera d'envoyer des échantillons aux marchands qui en feront la demande par écrit. —

---

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

# ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten August. № 33. 1843.




## *Für Operncomponisten.*

Da die Klage über Mangel an guten Opernbüchern noch immer ziemlich allgemein ist, so dürfte manchen Operncomponisten die Nachricht willkommen sein, dass sich in dem literarischen Nachlasse des am 25. Juni d. J. verstorbenen Dichters des Freischützen, *Friedrich Kind*, zwei vollständig ausgearbeitete Opernbücher befinden; das eine führt den Titel: „Die Unterirdischen," das andere: „Die Braut auf Matavai oder die Südseefahrer" (nach Capitän Bligh und Byron).

Componisten, welche hierauf Rücksicht nehmen wollen, haben sich wegen des Näheren an den Neffen und Schwiegersohn des Verstorbenen, den Adv. Alexander Kind in Leipzig zu wenden, jedoch zugleich eventuell ihre Offerten beizufügen.

Uebrigens sei hierbei noch auf das in diesem Jahre von Friedrich Kind herausgegebene „Freischützbuch" (Leipzig, bei Göschen) aufmerksam gemacht, worin Alles, was in näherer oder entfernterer Beziehung zu dieser Volksoper und ihren Schicksalen steht, zusammengestellt ist. — Die in diesem Werke abgedruckten interessanten Briefe Weber's, auf den Freischütz bezüglich, sind in dem nachgelassenen sehr werthvollen Briefwechsel des verstorbenen Dichters enthalten.

## *Rossini's Opern.*

Die Revue et Gazette musicale de Paris theilt ein Verzeichniss der Rossini'schen Opern nach der Zeitfolge ihrer Aufführung mit, dem wir nachstehende Hauptmomente entnehmen. Zuvor sei bemerkt, dass Rossini, wie bekannt, am 29. Februar 1792 geboren ist, dass er im August 1808 für das Lyceum zu Bologna sein erstes Werk, eine Cantate unter dem Titel: Il Pianto d'armonia schrieb, und dass er seine erste Oper Demetrio e Polibio im folgenden Jahre componirte — sie kam aber erst drei Jahre später zur Aufführung.

Es stehe nun hier das vollständige Verzeichniss von Rossini's Opern.

1810. Herbst: Cambiale di matrimonio (aufgeführt zu Venedig, im Teatro San Mosé).
1811. Herbst: L'equivoco stravagante (Bologna, Teatro del Fondo).
1812. Herbst: Demetrio e Polibio (Rom, Teatro Valle).
— Carneval: L'inganno felice (Venedig, Teatro San Mosé).
— Fasten: Ciro in Babilonia (Ferrara).
— Frühling: La scala di Seta (Venedig, Teatro San Mosé).
— Herbst: La pietra del paragone (Mailand, Scala).
— — L'occasione fa il ladro (Venedig, S. Mosé).
1813. Carneval: Il figlio per Azzardo (ebendaselbst).
— — Tancredi (Venedig, Fenice).
— Sommer: L'Italiana in Algeri (Venedig, S. Benedetto).
1814. Carneval: Aureliano in Palmira (Mailand, Scala).
— Herbst: Il Turco in Italia (ebendas.).
1815. Herbst: Elisabetta (Neapel, S. Carlo).
— Carneval: Sigismondo (Venedig, Fenice).
1816. Carneval: Torvaldo e Dorlisca (Rom, Valle).
— — Il barbiere di Siviglia (Rom, Argentina).
— Sommer: La Gazetta (Neapel, Fiorentini).
— — Otello (Neapel, Fondo).
1817. Carneval: Cenerentola (Rom, Valle).
— Frühling: La gazza ladra (Mailand, Scala).
— Herbst: Armida (Neapel, S. Carlo).
1818. Carneval: Adelaida di Borgogna (Rom, Argentina).
— Fasten: Mosé in Egitto (Neapel, S. Carlo).
— Herbst: Ricciardo e Zoraide (ebendas.).
1819. Fasten: Ermione (ebendas.).
— Frühling: Edoardo e Cristina (Venedig, S. Benedetto).
— Herbst: La donna del lago (Neapel, S. Carlo).
1820. Carneval: Bianca e Faliero (Mailand, Scala).
— — Maometto secondo (Neapel, S. Carlo).
1821. Carneval: Matilde di Shabran (Rom, Apollo).
1822. Winter: Zelmira (Neapel, S. Carlo).
1823. Carneval: Semiramide (Venedig, Feniee).
1825. Sommer: Il viaggio a Rheims (Paris, Théatre Italien).
1826. Herbst: Le siège de Corinthe (Paris, Academie royale de musique).
1827. Fasten: Moisé (ebendas.).
1828. Sommer: Le comte Ory (ebendas.)
1829. — Guillaume Tell (ebendas.).

## Recensionen.

Feuilles d'Album par la Comtesse *de Baudissin*. No. 1. Romance de Spohr, transcrite. No. 2. Trois Etudes. No. 3. Trois Nocturnes. No. 4. Grande valse brillante. No. 5. Deux Mazourkas. No. 6. Six Melodies sans paroles. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel.

Die Gräfin Baudissin ist eine unserer besten Claviervirtuosinnen und eine vielseitig gebildete Dilettantin. Dass sie ein recht angenehmes Talent zur Composition hat, beweist sie durch die Herausgabe dieser kleinen Compositionen, die zugleich viel Geschmack verrathen. Spohr's Romanze ist sehr gut bearbeitet. Die Etuden sind mit Ausnahme einiger kleinen Härten, die durch Unbehilflichkeit im Moduliren hervorgehen, recht brav. In den übrigen Compositionen guckt Henselt und Chopin u. s. w. manchmal freundlich hervor. Referent hofft, dass diese Sammlung sich recht viele Freunde erwerben, und bei ihnen, als das Werk einer Dilettantin, eben so nachsichtige Beurtheilung finden werde. Sämmtliche Compositionen sind brillant, ohne schwierig zu sein.

---

Douze Etudes progressives par *Fr. Kalkbrenner*. Op. 161. Mayence, chez Schott. Pr. 2 Fl. 42 Kr.

Bei der Unmasse von Etuden, die in jedem Jahre erscheinen, sollte man glauben, dass nichts Neues darinne mehr geliefert werden könnte. Die Componisten denken aber anders. Hier erhalten wir wiederum 1) eine Etude für das Untersetzen des Daumens, 2) eine für die wiederholten Noten (ist schon tausendmal dagewesen), 3) eine für das Betonen einzelner Noten, 4) eine um den Fingern Unabhängigkeit zu geben, und so bis zu No. 12, eine jede für bestimmte Zwecke. Dass sie brauchbar sind, dafür bürgt wohl der Name des erfahrenen Verfassers. Referent hat aber nichts Neues daran gefunden.

---

Ecole du Mécanisme. Quinze Etudes pour le Piano composées expressement pour précéder celles de la Velocité de Czerny par *J. B. Duvernoy*. Op. 120. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Auch Herr Duvernoy ist, wenn wir nicht irren, ein bewährter Clavierlehrer. Solche erfahrene Männer erkennen am Allerbesten die Lücken, welche sich für den musikalischen Unterricht in einzelnen Genre's zeigen, und sorgen nun selbst für Ausfüllung dieser Lücken, nicht mehr gebend als dazu nöthig ist. So werden auch diese Etuden ihren Zweck vollkommen erfüllen, und wir dürfen sie den Anfängern mit Recht empfehlen.

---

Fantaisie brillante pour le Piano à 4 mains sur deux motifs de l'Opéra: „Le Roi d'Yvetot" par *Fr. Hünten*. Op. 125. Ebend. Pr. 1 Thlr.

Bei dem Mangel an Compositionen für vier Hände wird dieses Stück willkommen sein. Die Monotonie des Thema's zu den Variationen musste wohl einigen Einfluss auf die Variationen äussern; indess ist das Ganze sehr angenehm und freundlich und den Dilettanten zu empfehlen. Schwierig ist die Fantasie keinesweges.

---

Introduction et Rondeau pour le Piano à 4 mains par *Kalliwoda*. Op. 123. Carlsruhe, chez Creuzbauer. Pr. 2 Fl. 42 Kr.

Auch dieses Stück ist nur für Dilettanten zur Unterhaltung geschrieben und wird seine Wirkung bei ihnen nicht verfehlen. Das Thema zum Rondo ist zwar etwas gewöhnlich in beliebter Oesterreicher-Ländlermanier, aber die Gewandtheit des Componisten interessirt durchgängig. Der Schluss ist sehr effectvoll und das Ganze wenig schwierig.

---

Grand Caprice pour le Piano sur des motifs de l'Opéra: Charles VI. de *Halevy*, comp. par *S. Thalberg*. Op. 48. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr.

Den vielen Verehrern der Hugenotten- und Don Juan-Fantasieen desselben Verfassers dürfte die blose Anzeige dieses neuen Werkes genügen. Referent gesteht, dass ihn die Thema's von Halevy nicht genug interessirten; doch folgt daraus nicht, dass sie Andern ebenfalls nicht gefallen könnten. Die Caprice ist sehr brillant und steigert sich gegen den Schluss hin beim Allegro marziale und Vivace ausserordentlich. Die Ausgabe ist wieder höchst elegant, sauber und correct.

---

Allegro Vivace pour le Pianoforte par *Fr. Chopin*. Op. 51. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 20 Ngr.

Ein ganz reizendes Impromptu in der bekannten und beliebten Manier des Verfassers gehalten, im Anfange etwas zerrissen und unstät umherirrend, aber eigenthümlich und anziehend; die Cantilene Esmoll Sostenuto ist sehr schön.

---

Variations pour la main gauche seule (pour le Piano) par *A. Dreyschock*. Oeuv. 22. Prague, chez J. Hoffmann. Pr. 1 Fl. Conv.-M.

Einem „On dit" zufolge hätte Meister Cramer in Paris geäussert: „A. Dreyschock habe keine linke Hand, weil — er zwei rechte Hände habe." Wollte wohl der erfahrene Meister in diesem Ausspruche einen feinen Tadel durchschimmern lassen? Uns kommen dergleichen Versuche, für die linke Hand Variationen oder ein sich steigerndes Effectstück zu schreiben, unnöthig vor; es schmeckt gar zu sehr nach Charlatanismus und Seiltänzerei. Die linke Hand muss natürlich möglichst ausgebildet und selbständig werden, dazu sind aber andere Uebungen nöthig, als solche Harlekinaden. Für unglückliche Krüppel, die den rechten Arm verloren haben, ist dies eine dankenswerthe Gabe; wir aber danken Gott, dass wir mit zwei Händen spielen können.

---

Grande Sonate pour le Pianoforte comp. par *Th. Kullak*. Op. 7. Berlin, chez Schlesinger. Pr. 1 Thlr. 6 Gr.

Was für ein böser Geist ist in Herrn Kullak gefahren! Was hat ihm denn so Böses geträumt? Mir

scheint, Beethoven, der zornige Beethoven ist ihm während der Composition dieser Sonate als höhnisch lächelnder Mephisto erschienen, hat sich über den flotten Anlauf (vide die 37 ersten Tacte) bass verwundert, und schlägt Seite 4, Tact 17, mit dem fürchterlichen *e* auf den Tisch, seine gerechte Entrüstung ausdrückend. Weiter mag Referent über den ersten Satz nichts sagen. Schade um so vieles Gute, das Referent anerkennen muss. Herr Kullak hat Talent, viel Feuer, schwelgt in dem besten Vorbilde, das wir haben, missversteht es aber meistens und tritt alle Gesetze der Schönheit mit Füssen. Wie schön und edel ist Einzelnes im Adagio! Wie hübsch rund ist der letzte Satz! Dass er zu sehr beethovenisirt, würde der einzige Tadel daran sein können, wenn der Componist nicht auch hierinne manchmal dem Spieler einen schmerzlichen Rippenstoss verursachte wie S. 22:



und eben so an anderen Orten. Wir wiederholen, Herr Kullak zeigt viel Talent; eben deswegen müssen wir strenge gegen ihn sein. Mögen wir ihn bald auf gebneteren Wegen wiederfinden; seine Kühnheit ist uns schon recht, aber er gehe nicht zu sehr darauf aus. 16.

## Nachrichten.

*Berlin*, den 2. Juli 1843. Für den regnigen und kühlen Juni wird das musikalische Referat nur sehr dürftig ausfallen, da die königliche Oper sich nach beendeten Gastrollen der Frau *van Hasselt-Barth*, wie der Herren *Haitzinger* und *Pfister* in dem neu einstudirten Robert der Teufel, nur auf Wiederholungen der Ballets Gisela und die Danaiden, wie der Opern Czaar und Zimmermann, Nachtwandlerin und Fernand Cortez (während des Pferderennens und Wollmarkts) beschränkte. Ueber die neu in Scene gesetzte Oper Faust von *L. Spohr* das Nähere weiter unten. Ausserdem hörten wir (in Privatgesellschaft) den sehr talentvollen Pianisten und Componisten *Siegmund Goldschmidt* aus Prag, und im Königsstädtischen Theater den mit grossem Beifall aufgenommenen Violinvirtuosen *Antonio Bazzini* aus Mailand, zum Theil in eignen, recht originellen Compositionen. Ungarische Tänzer machten daselbst weniger Aufsehen. — In der Garnisonkirche veranstaltete Herr MD. *Jul. Schneider* eine gelungene Aufführung des *Mendelssohn*'schen Oratoriums Paulus zu wohlthätigem Zweck. — Im königl. Theater gefielen drei neue (sogenannte) Genrebilder, eigentlicher dramatische Scenen mit Gesang und Tanz. Drei humoristische Vorlesungen von *Saphir* gewannen gleichfalls den Beifall der Witz- und Lachlustigen, obgleich *Saphir's* ernste Gedichte noch mehr innern Gehalt haben als seine Wortspiele. Der Gartenbauverein feierte sein 21. Stiftungsfest am 18. Juni durch eine höchst geschmackvolle Ausstellung von Blumen und zeitigen Früchten, wie durch ein mit Gesang verschöntes Festmahl. Auch an Gartenconcerten fehlte es nicht, des ungünstigen Wetters ungeachtet. — Am 28. v. M. wurde nach langen, sorgfältigen Proben *Spohr's* Faust (welcher vierzehn Jahre hier vom Repertoir verschwunden war) unter Leitung und auf Veranlassung des Herrn GMD. *Meyerbeer* so vorzüglich gegeben, wie es der Componist selbst nur hätte wünschen können. Die beiden Hauptrollen des Faust und Mephistopheles wurden von den Herren *Bötticher* und *Zschiesche* ganz gelungen im Gesange, wie in der Repräsentation und mimischen Darstellung ausgeführt. Den Grafen Hugo sang Herr *Mantius* (der jetzt auf Urlaub nach Hamburg zu Gastrollen reist; statt seiner singt jetzt hier Herr *Schmetzer* aus Braunschweig). Kunigunde wurde von Dem. *Marx* mit wahrem Ausdruck und vielem Feuer gesungen. Da Dem. *Tuczeck* abwesend ist, musste Röschen der öfters erwähnten Dilettantin Mad. *Burchardt* zugetheilt werden, welche — wenn man den Mangel theatralischer Uebung berücksichtigt — sich ihrer nicht leichten Aufgabe meistens befriedigend entledigte. Die Stimme der talentvollen Sängerin ist zwar nur schwach, doch biegsam und meistens rein, nur zuweilen etwas in die Höhe schwebend. Dem. *Marx* steht indess als Künstlerin auf einer höheren Stufe; die Neigung zum Tremuliren ihrer sehr reinen Stimme scheint von zu grosser Anstrengung herzurühren. Den Franz sang Herr *Gehrer*, Dem. *Hähnel* die Partie des Sycorax. Die Nebenrollen wie die Chöre wurden sehr exact ausgeführt. Ueberhaupt war das Ensemble, auch von Seiten des so dominirenden Orchesters vortrefflich, unter der sichern Leitung des umsichtigen Dirigenten, welcher die Feinheiten der schönen, doch sehr complicirten Musik in das volle Licht zu stellen wusste. Die Theilnahme des sehr zahlreichen Publicums war ungemein lebhaft, da auch die Schaulust durch geschmackvolle Scenerie und Tanz befriedigt wurde. Wäre die Dichtung so gelungen, als die Composition ausgezeichnet ist, so würde Faust als ein zweiter Don Juan sich bewähren. So aber ist es nur die bekannte Fabel des Stücks, welche das Interesse an dem romantisch mystischen Sujet noch rege erhält, obgleich die hinzugefügten Episoden und der matte Dialog auch dies bedeutend schwächen. Die grandiose, characteristische Ouverture, die erste Arie des Faust, das beliebte Duett desselben mit Röschen: „Folg' dem Freunde mit Vertrauen,“ das eben so kunstvolle als dramatisch wirksame Sextett mit Chor, bei dessen Schluss Faust mit seinen Freunden in die Lüfte fährt, die beiden gefühlvollen, nur zu langen Arien der Kunigunde, die heroische Scene Hugo's, das originelle, darauf folgende Terzett im ersten Act (in welchem die Violinfiguren, auf der G-Saite ausgeführt, eigenthümlich wirkten), ferner die mystischen Hexen-Chöre des zweiten Acts, Faust's grosse Scene, die bekannte Polonaise beim Hochzeitsfest, endlich Mephistopheles etwas zu wenig infernalische Arie zu Anfang des dritten ziemlich ermattenden Acts, fanden allgemeine Anerkennung, so dass die Bemühung *Meyerbeer's* den lebhaftesten Dank aller ächten Musikfreunde verdient. Für das grössere Publicum ist nun freilich diese Oper weni-

ger geeignet, da die Dichtung durch den Vergleich mit dem *Goethe*'schen Drama zu sehr verliert, und die Musik zwar nicht der Melodie, doch eigentlicher Volksthümlichkeit entbehrt. Dennoch müsste *Spohr's* Faust als deutsches Originalmeisterwerk auf dem Repertoir keiner grösseren Bühne fehlen! — Am 30. v. M. wurde Don Juan wieder gegeben, in welcher Oper Frau *v. Fassmann* nach längerer Entfernung von der Bühne als Donna Anna wieder auftrat, und Herr *Schmetzer* den Don Ottavio als Gastrolle gab. Hat gleich die Stimme der genannten Sängerin an Klangstärke verloren, so ist doch ihre reine Intonation, wie ihr edel einfacher Vortrag und dramatischer Ausdruck lobenswerth. In Hinsicht der Kunstfertigkeit ist allerdings der Gesang der Frau *van Hasselt-Barth* weit ausgezeichneter, was besonders in der letzten Arie der Donna Anna bemerkbar wurde. — Herr *Schmetzer* ist ein Tenorist von solchem Ruf, dass es keines weitern Urtheils über seinen Gesang bedarf. Seine Stimme ist eben so rein als klangreich, für fiorirten Gesang weniger geeignet, als für getragenen und declamatorischen. — Der Pianist *Charles Mayer* aus St. Petersburg ist hier angekommen. Auch Mad. *Viardot-Garcia* wird erwartet. Herr GMD. *Meyerbeer* wird noch bis gegen Ende Juli hier verweilen. Der Biograph *Beethoven's*, Musikdirector *Schindler*, ist auch hier anwesend. — Der verdienstvolle Director der Singacademie MD. *Rungenhagen* ist zum Professor bei der königlichen Academie der Künste ernannt, deren musikalischer Abtheilung derselbe schon seit Jahren als Lehrer in der Composition auf die uneigennützigste Weise mit edlem Kunsteifer vorsteht.

---

*Frankfurt.* Musik vom 12. Juni bis zum 20. Juli. Vom 28. Mai an wurde unser Haus auf vierzehn Tage der vorzunehmenden Reparaturen wegen geschlossen. Was daher seit meinem letzten Bericht, vom 15. Mai, noch über die Bühne ging, war unbedeutend, da die meisten unserer Sänger auf Urlaub ausgeflogen waren. Mit der Jubelouverture von *Weber*, der das Schauspiel von *Kleist:* Der Prinz von Homburg folgte, wurde also am 12. Juni das von *Gropius* in Berlin sehr geschmackvoll decorirte Haus eröffnet. Man mag nun mit Vergnügen Thaliens Schwelle betreten, und hat auch vor dem Aufrollen des Vorhanges Unterhaltung, wenn man die vielen architectonischen Schönheiten examinirt, womit ohne Ueberladung oder Spielerei Logen, Brüstungen und Plafond geziert sind. Das Ganze gewährt einen wohlthuenden und sanften Anblick, und unser Häuschen mag nun, bei herabgelassenem Vorhange, wohl zu den elegantesten in Deutschland gehören. Die bis dato hinter einander gegebenen Opern waren: Der Barbier, Czaar und Zimmermann, Die wandernden Komödianten, Lucia von Lammermoor, Norma, Titus, Puritaner, Don Juan, Gott und Bajadere (zum ersten Mal), Stumme, Hugenotten, Dorfbarbier und das Nachtlager; das Gesangspiel: Die neue Fanchon; die Posse: Eulenspiegel, und das Quodlibet: Fröhlich. — Fräul. *Zerr* gastirte als Lucia, Zerline und Vitellia und bestätigte das kürzlich über sie ausgesprochene Urtheil vollkommen. Sie ist eine schulgeübte Bravoursängerin ohne feinern Geschmack und poetische Ader. Frau *v. Hasselt-Barth* trat als Norma und Donna Anna auf, enthusiasmirte in vielen Stellen, liess aber im Ganzen kalt. In Fräul. *Albini* und dem Komiker Herrn *Butterweck* haben wir gute Acquisitionen gemacht. Fräul. *Albini* besitzt eine feine Gestalt, spielt mit Feuer und Leben, nicht ohne tiefere Empfindung, und ist sehr brauchbar für zweite Partieen, wohl auch als Soubrette in der Oper. Die Stimme ist rein und angenehm. Herr *Butterweck* ist sehr brav und gefällt. Er ist der erste, der in Bezug auf Humor und Erfindung an *Meisinger* erinnert, obgleich er dessen feinere Auffassung nicht besitzt. Seine Extempora sind treffend und die Couplets passen immer zur Situation. Das Zuviel, das er manchmal thut, mag man der brausenden Jugend verzeihen. Stimme hat Herr *Butterweck* mehr als er braucht, denn sie ist für seinen Bedarf etwas zu dick und leichtere Höhe wäre ihm dienlicher. Er hat trotz der schönen Sommerabende besetzte Häuser gemacht, was viel sagen will. Als Adam, Eulenspiegel und Fröhlich war er ausgezeichnet. *Auber's* Tanzoper: Gott und Bajadere wurde durch den Balletmeister der Hofbühne zu Stuttgart, Herrn *Martin*, in Scene gesetzt und ein Mal wiederholt. Wir haben hier noch keine graziösere Conversation der Füsse gesehen, als die, welche Herr *Martin*, seine Frau und Fräulein *Marie Rau* mit einander führen, und in der That mag auch der Tanz seine Aesthetik haben. Poetisch aber kann er nicht sein, was auch *d'Arbeau* oder *Noverre* darüber sagen mögen; denn könnte man die Sinnlichkeit, welche der Tanz herausfordert, abstrahiren, was bliebe zurück? Die Schule des Herrn *Martin* gründet sich mehr auf Vollendung plastischer Formen und Stellungen, wie auf drastische Pantomime und Mimik, oder auf equilibristische Kunststücke, worin die Franzosen stets neue Palmen erringen. In allen Verhältnissen edel und anmuthig drückt seine Muse innere Gefühlszustände aus, welches mir immer der Hauptzweck der edlen Tanzkunst zu sein scheint, und ich habe zum ersten Male wahrgenommen, dass man in ihren Bewegungen sowohl eine ernstere Lyrik, als Vergnügen und jubelnde Freiheit legen kann. Wir bewunderten dieses Tänzertrifolium noch in der Stummen von Portici und im Czaar und Zimmermann. Die Bajaderen werden jetzt wohl in Scat gelegt werden, da ohne sie der unbekannte Gott eine armselige Figur spielt.

Gestern sang eine 19jährige Bravoursängerin mit schöner Figur zur Probe im Theater. Die Stimme ist imponirend, und das Orchester zollte rauschend Beifall. Sie wird nächster Tage auftreten, und dann ein Mehreres. — Fräul. *v. Knoll* fährt fort zu gefallen, nur hüte man sie vor zu hoch liegenden Partieen. Neu einstudirt wird gegenwärtig: Des Teufels Antheil (La part du diable) von *Auber* mit deutscher Uebersetzung nach *Scribe* von *Gollmick*. — Das Vocal- und Instrumental-Concert der Herren Gebrüder *Lewy* aus Wien im Schauspielhause war, trotz der günstigen Erinnerung an deren frühere Concerte, leer. *C. G.*

---

*Wiener Musikleben.* (Fortsetzung.) *Leopold von Mayer*, aus einer hiesigen sehr achtbaren Familie, er-

scheint in der Kunstrichtung gerade als dessen Antipode. Vor einer Reihe von Jahren in den Wiener Soiréen als der famoseste Walzerspieler bekannt und gesucht, liess er seine wissenschaftlichen Studien fahren, machte sich auf und ging straks nach Russland, wo er sich bald durch seine stupenden Fingerkünste den Namen eines russischen *Lisst* erwarb. Wirklich übertrifft er, nach den dieses Frühjahr hier gegebenen Concerten zu urtheilen, in diesem Puncte alles bisher Gehörte, selbst den „Original-*Lisst*" nicht ausgenommen. Er ist ein Bravourtalent ersten Ranges, allein das eigentlich künstlerische Princip ist bei ihm nicht zum Durchbruche gekommen, und wird es wohl auch schwerlich je. Seine fast unglaublichen Forcetouren — beiher die Bemerkung, dass er in mehreren seiner Concerte sich gar keiner Ausfüllungsnummern bediente — seine Verdoppelungen, Vielgriffigkeitskünste und pfeilschnelle Geschwindigkeit, verbunden mit einer von unaufhörlichen Wagnissen unbeirrten Sicherheit, sind nicht im Stande, ihn über den Hochpunct eines bis zur ausschweifendsten Bravour gesteigerten Dilettantismus emporzutragen. Er liegt in den prosaischen Banden des Materiellen befangen und das ist Schade. Beispielsweise stattet er die von ihm arrangirte Freischützouverture hie und da mit Gängen aus, an die *Weber* nie gedacht, verballhornt *Schubert's* Erlkönig zu den leichtfertigsten Variationen, und schliesst sein Abschiedsconcert, worin es übrigens an Kränzen und Blumen aus Freundeshand nicht fehlt, mit einer ganzen Partie — *Lanner*'scher Walzer. Wer übrigens das Non plus ultra einer derben, zügellosen, Schwindel erregenden Mechanik kennen lernen will, der lerne diesen Pianisten kennen. Er wird einen Bravour-Jupiter an ihm zu hören bekommen, doch die Musik muss er schon sich selbst mitbringen.

*Joseph Braun*, fürstlich Fürstenberg'scher Kammermusiker, bei mehreren Gelegenheiten mitwirkend, gab auch ein eigenes Concert auf dem Fagotte. *Braun* ist ein Fagottist ersten Ranges. Die Ausgleichung aller diesem Instrumente innewohnenden Sprödigkeit und ungleichen Tonansprache, nebst dem Besitze eines ungewöhnlichen Grades von Geläufigkeit, ist es nicht allein, was ihn zum Herrn über dasselbe macht, wohl aber die Weichheit der Behandlung, der melodische Wohllaut, den er ihm einflösst, das sanfte, gesangesähnliche Tragen und Verfliessen der Töne, bei einer fast unmerklichen Respiration. *Braun* erhebt durch alles Dies, wie durch den Geschmack und das aller Affectation fremde Gefühl, den Fagott in die Reihe der Concertinstrumente, und sich selbst zum ächten Virtuosen, der um so achtenswerther, je mehr in seinem ganzen Thun und Lassen wahre Durchdrungenheit von dem schönen Zwecke des Künstlers, deutsche Schlichtheit und innigste Kunstverehrung vorherrschend sind. —

Eine Menge anderer Concertgeber wäre noch anzuführen, wenn es sich hier blos um Angabe der Namen handelte. Darüber hinaus aber ist das zu Berichtende weder des Schreibens noch des Lesens werth. Was Wunder auch, dass 130 — 140 Concerte und Academieen mittelmässiges und schlechtes Zeug genug mit sich schleppen? Es sei nur noch eines talentvollen, vielversprechenden Knaben Namens *Leschetizky* gedacht, der für seine Jahre auf dem Piano Treffliches leistet, wie auch des italienischen Tenoristen *Marras*, der, ohne grössere Stimmmittel zu besitzen, bei schöner Kehlenfertigkeit durch einen weichen, gefühlvollen, einnehmenden Vortrag sich in seinem Concerte beifällige Anerkennung zu verschaffen wusste.

*Theresa* und *Maria Milanollo*, seit dem Monate April mit wenigen Unterbrechungen hier, wo sie, während ich dieses schreibe, im Kärnthnerthor-Theater in einem neuen Cyclus von Concerten begriffen sind, war es vorbehalten, unserer Concertsaison eigentlichen Schwung zu geben. Das Publicum gerieth über sie in einen ordentlichen Beifallstaumel, der sich grösstentheils auch auf die Kritik erstreckte. Was man bis zum Frühjahre glücklich vermieden hatte, nämlich jene peinlichen Concertfreuden, die erst nach der Oper ihren Anfang nehmen, wurde durch sie veranlasst, und da musste man noch obendrein Gott danken, für's theure Geld ein Billet und ein bescheidenes Plätzchen im Musikvereinssale zu erhalten. Später setzten die beiden Concertwunder ihre Productionen im k. k. grossen Redoutensaale fort, wo es jedoch um nichts besser herging. So sind nun einmal schon die Wiener, wenn etwas bei ihnen zündet. — Diese Kinder sind übrigens zu bekannt, als dass ich hier ihre Eigenschaften nochmals aufzählen sollte. *Theresa*, das verschlossene, ganz in ihre Geige versunken scheinende 13jährige Mädchen, mit den nächtigen Haaren und dem brennenden Blicke, herrscht mit kindlicher Unbefangenheit über alle Geläufigkeits- und Ausdruckseffecte, die bei Virtuosen vorzüglichen Ranges bisher nur als das Facit eines vieljährigen Studiums und bevorzugten Talentes angesehen wurden; ja ihre mignonhafte Zartheit, pikante Naivetät und seelische Tiefe, verbunden mit dem Zauber ihrer Erscheinung, machen, dass sie in einer eigenthümlichen Wirkung auf den Zuhörer jene noch überflügelt, was vorzüglich vom Adagio gelten mag; eine Musikform, in welcher ihre zarte Blumenseele sich am Herrlichsten entfaltet, da Gesang, ätherisch hinschwebender, Herzen entführender Gesang die eigentliche Sphäre ist, in welcher ihr musikalischer Organismus sich heimisch fühlt. Dazu ist aber auch die Violine vorzugsweise bestimmt, und wer sie blos zur klingenden Rutschbahn für die gehetzten Finger oder zum seelenlosen Resonanzkasten für die der declamatorischen Glut bedürfenden Cantabilenoten macht, kann bei sonstigen lobenswerthen Eigenschaften wohl ein guter Geiger, doch nimmer ein ächter Künstler auf diesem Instrumente genannt werden. Der Schule nach gehört *Theresa* wohl zunächst der französischen und zwar am Meisten der von *Beriot* an, nur dass ihr südliches Musiknaturell jene vornehme Kälte und academische Schwunglosigkeit nicht aufkommen lässt, die wir an diesem Meister in seinem Vortrage bemerkten, und die sich auch seinem Meisterschüler, dem sonst vorzüglichen *Vieuxtemps*, mitgetheilt haben. Auch ihr Repertoir, das nicht kleiner und nicht grösser als das erwachsener Virtuosen, stützt sich auf französische Compositionen, namentlich auf die drei *Beriot*'schen Concerte, wovon das dritte, noch im Manuscripte, ihr gewidmet ist, und auf eine

Fantasie von *Lafont* mit dem Schlummerliede aus der Stummen, das in Wien mit dem Namen *Theresa Milanollo* identisch geworden. Ist diese dagegen ein singender Engel, so ist die allerliebste blondlockige 10jährige Marietta dagegen ein muthwilliges Teufelchen, das mit lieblicher Keckheit und Ungeduld über ihre Piece hinwegeilt, und im kindischen Laufe Gelegenheit genug gibt, sich über den Erfolg des schwesterlichen Unterrichtes, wie das vielversprechende Geläufigkeitstalent zu verwundern. Obgleich der Vater *Milanollo* mit Concerten — bereits mehr als zwanzig — über die Maassen freigebig ist, überhaupt der Poesie dieser Kinder in den Augen des Publicums manchen Abbruch thut, so kann man sich dennoch an ihnen nicht satt sehen und hören. Es scheint als ob die Ueberreizung, die durch die Masse der privilegirten Virtuosen eingetreten, dem Gefallen an einer so anspruchlos-originellen, gleichsam vom Mutterarm der Natur getragenen Erscheinung besonderen Vorschub geleistet hätte. Die lieblichen Wesen haben auch bei Hofe gespielt und erfreuten sich des theilnehmendsten Wohlgefallens der ganzen kaiserlichen Familie. Kaum hatten sie das Josephstädter Theater verlassen, so begannen sie mit ihren Concerten im Kärnthnerthore, dem vierten Locale also, das zum Schauplatze ihrer Virtuositätstriumphe und überreichen Geldbeute gemacht wird. Sie werden wahrscheinlich bis auf dreissig Concerte, vielleicht auch noch drüber kommen. Hört man sie gleich noch immer mit fast ungeschwächtem Interesse an, so machen doch die Anstrengungen und der mercantilische Geist, welchem sie verfallen, einen üblen Eindruck. Unter solchen Umständen muss selbst die begabteste künstlerische Natur sich endlich verflachen. Doch dies gehört ja eben auch zu den unseligen Eigenheiten des Wunderkindertreibens, dieser galvanischen Erregung eines Zeitgeistes, der mit Ungestüm jeder Kraft ihre schnellsten Wirkungen abzunöthigen strebt, um sich aller Vortheile, die die Alles reifende Zeit bringt, schon im Momente zu versichern. —

Ueber die Virtuosen *Wartel*, Mann und Frau, *Evers*, *Haumann*, *Kullak* und *Vieuxtemps*, welche alle seit meinem frühern Berichte ihre Concerte fortsetzten, habe ich bereits in jenem gesprochen. Glücklicher als *Kullak* war *Vieuxtemps* im Vortrage *Beethoven's*, der dieses Tonmeisters herrliches D dur-Violinconcert wirklich meisterhaft ausführte, sich damit reichlichen Beifall erwarb, es daher auch als Hauptpiece in seinem Abschiedsconcerte wiederholte, während er die Violinpartie des königlichen Septuors flüchtig, manierirt und ohne Erkenntniss des darin waltenden poetischen Geistes vortrug. — Uebrigens gab dieser Virtuose, wegen des Tadels, der sich gegen ihn erhob, Veranlassung zu einer Journalsfehde, in welcher, wie es in solchen Fällen immer zu geschehen pflegt, keine der streitenden Parteien von ihrer einmal ausgesprochenen Meinung zurücktrat, und den Gewinn Niemand zog als das Publicum, das sich dabei belustigte. Ist solch ein Hahnenkampf um Virtuosenruhm und Nichtruhm schon in einer kleinen Stadt possierlich, um wie vieles ist er's dann erst in dem von grossartigern und gewichtigern Musikverhältnissen bewegten Wien! Wer überhaupt, der nicht von blinder Selbstüberschätzung erfüllt ist, wird seine Ansicht über musikalische Dinge, die so vielerlei Deutungen zulassen, für Orakel und Andersgesinnte von musikalischem und kritischem Beruf für Böotier halten? Die Wahrheit bringt man nicht durch Bramarbasiren unter das Publicum; das „Audiatur et altera pars," indem es das sich darbietende Object von entgegengesetzten Seiten beleuchtet, stellt sie weit sicherer und bleibender fest. Wie gleichgiltig ist es endlich der erhabenen, himmlischen Kunst, die doch der ächte Kritiker nicht allein auf der Zunge, sondern auch im Herzen tragen muss, ob ein auf Concerte reisender Geiger oder Clavierspieler, wenn auch wirklich noch so talentvoll, um einige Grade besser oder schlechter spielt! Ohne damit den schätzenswerthen Verdiensten *Vieuxtemps'* zu nahe treten zu wollen, finde ich es dennoch ganz natürlich, wenn ein unbefangener, kunstdurchdrungener Beobachter der oben erwähnten, kleinlichen Papierscharmützel an *Swift's*:

„Hilf Himmel! welche Zänkerei
„Um Dudeldum und Dudeldei!"

erinnert wird.

Ich glaube, es steht dem Kritiker weit besser an, die so überhand genommene Virtuoserei, den höheren Kunstinteressen gegenüber, auf ihren wahren Werth zurückzuführen, als für sie seine polemische Lanze einzulegen, wodurch sich das Gewicht nur noch vergrössert, das von der Masse dieser ohnehin allzusehr überschätzten Speculationsmusik, zum Nachtheil für den hervorbringenden Musiker, beigelegt wird. Wem übrigens Unrecht geschieht, der ficht sich endlich schon von selbst durch, denn die öffentliche Meinung, die hier allein den Ausschlag gibt, ist ein weit besserer Kampfgenosse, als der die Vertheidigung übernehmende Ritter, der doch wohl nicht anders, als auf's Ungewisse hin, den Streitgaul besteigen kann. —

(Fortsetzung folgt.)

---

## „Zur Verständigung."

*Motto*: „Audiatur et altera pars."

Da wir als treuer Leser und Beobachter dieser die musikalischen Interessen energisch vertretenden Zeitschrift längst in Erfahrung gebracht und uns überzeugt haben, dass sie mit grösster Bereitwilligkeit den verschiedenen Ansichten und Meinungen für und gegen eine und dieselbe Sache Platz gibt, so finden wir uns veranlasst, in Folge des namenlosen Referats in No. 24 d. Zeit. aus unserer Stadt Prag manch' gegründete Einwendung laut werden zu lassen. Es ist vor allem Andern die Pflicht eines jeden wahren Musikers und um so mehr eines berufenen unparteiischen Referenten, alles der Beurtheilung Würdige, auf die Vervollkommnung der Musik Einfluss habende und in dieser Hinsicht Ausserordentliche wohl zu beachten, zu prüfen, zu verstehen und allenfalls eine unparteiische, auf Sachkenntniss und Wahrheitsliebe basirte Abhandlung zu entwerfen. —

Der Verfasser jener Correspondenz schreibt dort u. A. von der rühmlichst bekannten Pianistin Dem. *Pauline Rischawy* und von der Musikbildungsanstalt des Herrn *Proksch*, aus welcher diese Künstlerin hervorging, Fol-

gendes: „Dem. *Rischawy*, die uns schon seit vielen Jahren als ein Wunderkind vorgeführt wurde (sie ist erst 15 Jahr alt und hat auf die Benennung eines Wunderkindes nie Anspruch gemacht) und deren kleiner Wuchs dies auch noch lange begünstigen dürfte, ist eine Schülerin des Herrn *Proksch*, von dem man anerkennen muss, dass er seine Zöglinge gründlich unterrichtet; doch ist es eine eigenthümliche Erscheinung, dass alle seine Schüler, deren wir seit einer langen Reihe von Jahren viele hörten und unter denen manche auffallende Talente waren, es nur bis zu einem gewissen mehr oder mindern Rufe der Mittelmässigkeit bringen, über die sie nicht heraus können, und wir fürchten, dass dies auch bei Dem. *Rischawy* der Fall sein könnte." (!!)

Diese Unkenntniss der Sache und der Person bedarf nicht vieler Worte um widerlegt zu werden; man sehe nach, in wie vielen Concerten Dem. *Rischawy* das Publicum nicht schon entzückt hat; aus den meisten Badeörtern Böhmens, so wie aus andern Städten, wo dieses wirkliche Wunderkind auftrat, bezeugen die günstigsten Berichte ihr grosses Talent, ihre stupende Virtuosität und ihren tiefdurchdachten seelenvollen Vortrag auf dem Pianoforte. Merkwürdig! sie ist doch der Liebling des Prager Publicums, und unser Altmeister *Tomaschek*, dem man doch wohl ein richtiges gesundes Urtheil zutrauen darf, hat sich über ihre Leistungen sehr anerkennungsvoll ausgesprochen, und nur dieser Herr Referent scheint anderer Ansicht zu sein. Wir haben oft Gelegenheit gehabt, Dem. *Rischawy* genau zu beachten, ihre musikalische Bildung auf dem Piano ist vollendet zu nennen; freilich lässt die Zartheit des Alters noch Einiges an Kraft zu wünschen übrig, was aber natürlich mit jedem Tage immer mehr und mehr verschwinden wird; staunenswerth indessen ist ihre Sicherheit und Fertigkeit im prima-vista Spiel, so dass selbst *Liszt* bei seiner Anwesenheit in Prag, welcher ihr einige schwierige Piecen vorlegte, seine Bewunderung darüber deutlich aussprach, und in dieser Eigenschaft hat sie, wie bekannt, keinen Pianisten in Prag zum Rivalen!

Nachdem wir in Bezug auf Dem. *Rischawy* dargethan haben, wie unkundig der Herr Berichterstatter in der Sache ist, kommen wir zu seiner zweiten Behauptung in Bezug auf die *Proksch*'sche „Musikbildungsanstalt." Ueber diese Anstalt waren längst schon alle Stimmen einig; es wäre auch wohl überflüssig, hier für ihre längst erwiesenen Vorzüge (welche neuerdings bei Gelegenheit einer musikalischen Prüfung mit sämmtlichen Zöglingen der Anstalt glänzten) zu streiten, da die Resultate es wohl am Deutlichsten zeigen.

Was nennt wohl der Herr Referent „eine mehr oder mindere Stufe der Mittelmässigkeit?" So viel wir von den Schülern dieser Anstalt mit Ueberzeugung und voller Zuversicht sagen können, ist, dass sie eine vielseitige musikalische Bildung, welche sie allerdings nicht immer öffentlich zur Schau tragen können, besitzen; was so viel heissen soll, als: sie machen keinen Anspruch auf den Namen Virtuosen, wie so viele andere Kunstjünger unserer Stadt, welche, sobald sie 3—4 Piecen am Clavier herunterspielen können, von der theoretischen Seite der Musik, noch viel weniger von der ästhetischen aber keine Idee haben, sich demohngeachtet gleich mit diesem, leider in seinem Kredit sehr heruntergekommenen Namen benennen, und alsbald von Kunstreisen, Ruhm und noch mehr von Geld (denn dies ist das wahre Motiv, der einzige Magnet zur Kunst bei dieser Art Virtuosen) träumen.

Die *Proksch*'sche Anstalt hat bereits mehrere Zöglinge aufzuweisen, welche auf den Namen Virtuos im strengsten Sinne des Wortes mit Recht Anspruch zu machen haben, was auch das öftere öffentliche glückliche Auftreten dieser solid gebildeten Pianisten zur Genüge bestätiget. Wir erinnern nur an die Namen: *Pius Richter*, *Mary de Baussifet*, *Emmi Finke* u. s. w., aber zu der oben beschriebenen Kategorie gehören die Schüler genannter Anstalt nicht; auch liegt es nicht in dem Plane und der Absicht des umsichtigen Directors dieser Anstalt, sie zur Arroganz und zu der jetzt beschriebenen Art von Virtuosität zu erziehen. Diese Anstalt ist vielmehr ein musikalisches Pädagogium, in welchem die Zöglinge weniger für das öffentliche Virtuosenthum, als vielmehr für die musikalische Pädagogik, d. i. zu guten Musiklehrern, an denen unsere materielle musikalische Zeit eben nicht reich ist, gebildet werden. Die Absicht des Herrn *Proksch* geht dahin, wie bereits gesagt, den Zöglingen eine möglichst vielseitige musikalische Bildung zu geben, die nicht nur den Geist, sondern auch das Herz und überhaupt das intellectuelle Gefühl beschäftiget. Durch so einen Unterricht werden die Schüler im Stande sein, mit vieler Sachkenntniss und sehr treffend in der musikalischen Welt das Gute vom Schlechten, das Wahre vom Falschen zu unterscheiden, ohne dass ihnen der Vorwurf der Pedanterie gemacht werden kann, da noch überdies für eine sehr ausgebreitete Kenntniss der musikalischen Literatur, der neuesten sowohl als der älteren, von Seiten der Anstalt gesorgt wird. —

Es ist uns des Raumes wegen unmöglich, hier ausführlicher über dieses Thema zu reden; doch ist es hoffentlich genug, obwohl kurz, dargethan, wie das musikalische Publicum die pedantische Benennung „Mittelmässigkeit" zu verstehen hat, und der Herr Referent beherzige wohl, dass es nicht gerathen sei, eine an sich erprobte und wirkungsreiche Anstalt, die sich eines so ausgebreitet günstigen Rufes erfreut, aus was immer für Anlass, vielleicht gar aus Missgunst, so feindselig anzugreifen.

Prag, den 5. August 1843.

*Franz Neufeld*, Musiklehrer.

---

## *Feuilleton.*

Der Concertmeister bei dem Königsstädtischen Theater in Berlin, Herr *Leon de St. Lubin*, ist von der Congregazione ed Accademia dei Maestri e Professori di musica di Roma sotto la invocazione di S. Cecilia zum Professor ernannt worden.

---

In Petersburg wird vom October d. J. bis Februar k. J. eine italienische Sängergesellschaft eine Reihe von Opernvorstellungen geben. *Rubini* steht an der Spitze der Unternehmung.

---

Am 1., 2. und 3. Juli d. J. wurde zu Osnabrück das Gesangfest der vereinigten norddeutschen Liedertafeln fröhlich begangen. Theil daran nahmen ungefähr 220 Sänger, und zwar die Lieder-

tafeln aus Bielefeld, Bremen, Bückeburg, Detmold, Hameln, Hannover, Herford, Hildesheim, Minden, Münster, Oldenburg, Hessen-Oldendorf, Rinteln, Salzuffeln, Vlotho. Dirigenten waren Musikdirector *Rösler* aus Oldenburg, Domorganist *Klein* aus Osnabrück, *Fleischhauer* aus Minden. Der zweite Festtag brachte in der Marienkirche Folgendes zur Aufführung: Hosianna von *Enckhausen*; Sanctus, Benedictus, Agnus Dei aus einer Messe von *Carl Klein*; Auferstehn von *Bernhard Klein*; Frau Musica. Nächstes Jahr wird das Fest in Hameln gefeiert. — — Unter gleicher Theilnahme und mit erhebender Würde ist am Johannistage das Würtembergische Liederfest zu Tübingen gefeiert worden; 40 Vereine aus 31 Orten, weit über tausend Sänger, waren dazu erschienen, darunter selbst mehrere ausländische, z. B. aus St. Gallen in der Schweiz und aus Hanau in Korhessen. — Am 9. und 10. Juli fand das grosse Sängerfest in St. Gallen Statt.

Herr *Fétis* hat auf der königlichen Bibliothek zu Brüssel einige interessante musikgeschichtliche Entdeckungen gemacht. Erstens hat er ein Manuscript mit Messen und Motetten von *Dufay*, *Binchois*, einem bis jetzt noch unbekannten Tonsetzer Namens *Jean Plourmel* (ebenfalls gegen Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts), von dem Engländer *Cocks*, *Busnois*, *Le Roy* aufgefunden. Zweitens hat er eine kostbare Handschrift entdeckt, 28 Zoll hoch, 19 Zoll breit, mit der schönsten Schrift und herrlichen Randverzierungen. Leider ist ein Theil davon herausgerissen und zu andern Zwecken verwendet worden; was Herr *Fétis* gerettet hat, enthält eine sechsstimmige Messe von *Josquin de Prés*, eine sechsstimmige Messe von *Heinrich Isaak*, dem Capellmeister Kaisers Maximilian I., eine fünfstimmige Messe von *Pierre de la Rue*, Capellmeister zu Antwerpen gegen Ende des 15. Jahrhunderts. — Der Entdecker wird dies Alles in Partitur bringen, hat auch diese Arbeit bei der *Josquin*'schen und *Isaak*'schen Messe bereits vollendet.

Am 9. Juli gab der Musikus *Schöneche* in München ein sehr anmuthiges Kinderconcert. Mehr als 300 Kinder, festlich geschmückt (es galt dem Geburtstage der Königin), wirkten mit. Am Meisten gefielen natürlich einfache Lieder, im Chor gesungen; am überraschendsten aber war *Weber's* Jubelouverture, von sechszehn kleinen Händen auf vier Flügeln ausgeführt.

*Thalberg* hat sich mit der ältesten Tochter von *Lablache*, Mad. *Buchot*, Wittwe eines französischen Malers, verheirathet. — Fräul. *Elise Meerti* hat sich bereits früher mit dem ausgezeichneten belgischen Clarinettisten *Blaes* vermählt.

Im Jahre 1842 betrugen die Ausgaben an den 18 Theatern von Paris die Summe von 8,600,000 Franken.

Die grosse Oper von Paris hat ein neues Ballet, Namens: Die Peri, mit Musik von *Burgmüller*, mit Beifall gegeben.

Mad. *Pauline Viardot-Garcia*, welche jetzt in Berlin Furore gemacht hat, ist für die Opernsaison von 1844 nach Wien engagirt.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien
## und auf Musik bezüglicher Werke.
*Eingegangen vom* 8. *bis* 14. *August d. J.*

*Adam, A.*, Der König v. Yvetot. Kom. Oper in 3 Aufzügen. Vollständ. Klav.-Ausz. mit deutschem u. franz. Texte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 6 Thlr.
*Duvernoy, J. B.*, Le Roi d'Yvetot. Bagatelle p. le Pfte s. la Chansonette de Béranger, intercalée dans l'Opéra d'Adam. Op. 122. Ebd. 12½ Ngr.
*Enckhausen, H.*, Religiöse Gesänge f. 4 Männerst. Op. 61. Heft 2. Hannover, Nagel. 14 Ggr.
*Hattendorf, F.*, Beliebte Tänze f. d. Pfte. No. 3. Die Fackelträger. Galopp. 4 Ggr. No. 4. Georgen-Walzer. 6 Ggr. Ebend.
*Hünten, F.*, Les bords du Rhin. Gr. Valse brill. p. le Piano à 4 mains. Op. 120. Leipzig, Hofmeister. 20 Ngr.
*Klein, J.*, Die deutsche Singmesse: „Hier liegt vor deiner Majestät" m. Orgelbegl. 4stimmig ausgesetzt. Cöln, Mathieux. 16 Sgr. n.
*Lätitia*. Eine Samml. d. ausgewählt. Tänze u. Märsche f. d. Pfte. No. 30. 2 Galoppen v. A. Kern u. A. H. Kliegel. Hannover, Nagel. 4 Ggr.
*Lövenskiold, E.* Baron di, Sogni d'Italia. Improvisazioni caratteristiche per il Pfte. Op. 17. Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr. 20 Ngr.
*Lortzing, A.*, Favorit-Walzer a. d. Oper: Der Wildschütz f. d. Pfte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 10 Ngr.
*Marschner, H.*, Trois Pièces faciles et agréables p. le Piano. Op. 77. Leipzig, Hofmeister. 22½ Ngr.
*Moscheles, J.*, Don Pasquale de G. Donizetti. Fant. brill. s. d. Thèmes favoris de cet Opéra p. le Piano. Ebend. 25 Ngr.
*Mozart, W. A.*, Dix Quatuors origin. p. 2 Viol., Alto et Vcelle arr. p. le Piano à 4 mains p. F. X. Gleichauf. No. 3. Ebend. 25 Ngr.
— Die Zauberflöte. Oper in 2 Aufz. Vollständ. Klav.-Ausz. m. italien. u. deutschem Text. Stereotyp-Ausg. Berlin, Weidle. Subscript.-Pr. 20 Sgr. n.
*Rossini*, Potpourri a. die diebische Elster, f. d. Pfte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.
*Schacht, M.*, Lieblings-Tänze f. d. Pfte. No. 27. Jugendsinn-Galopp. No. 28. Amors-Glöckchen-Galopp. No. 29. Maskeraden-Galopp. No. 30. Schottische Tänze. Hannover, Nagel. à 4 Ggr.
*Thalberg, S.*, Gr. Valses brill. p. le Piano seul arr. p. le Piano à 4 mains par F. L. Schubert. Op. 47. Leipzig, Kistner. 1 Thlr.
*Veit, W. H.*, Quintetto. No. 4, p. 2 Violons, Alto et 2 Vcelles. Op. 20. Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr. 25 Ngr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.



Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten August. № 34. 1843.



## *Die italienische Solfeggirkunst* in ihrer Beziehung zur deutschen Gesangcultur.

Von Gustav Nauenburg.

Alle neuere Musik, sagt Goethe, wird auf zweierlei Weise behandelt, entweder dass man sie als eine selbständige Kunst betrachtet, sie in sich selbst ausbildet, ausübt, und durch den verfeinerten äussern Sinn geniesst, wie es der Italiener zu thun pflegt, oder dass man sie in Bezug auf Verstand, Empfindung, Leidenschaft setzt, und sie dergestalt bearbeitet, dass sie mehrere menschliche Geistes- und Seelenkräfte in Anspruch nehmen könne, wie es die Weise der Deutschen und aller Nordländer ist und bleiben wird.

Nur durch diese Betrachtung, als durch einen doppelten ariadneischen Faden, kann man sich aus der Geschichte der neuern Musik und aus dem Gewirr parteiischer Kämpfer heraushelfen, wenn man die beiden Arten da, wo sie getrennt erscheinen, wohl bemerkt und ferner untersucht, wie sie sich an gewissen Orten, zu gewissen Zeiten in den Werken gewisser Individuen zu vereinigen gestrebt und sich auch wohl für einen Augenblick zusammengefunden, dann aber wieder auseinandergegangen, nicht ohne sich ihre Eigenschaften mehr oder weniger mitgetheilt zu haben, da sie sich denn in wunderbaren, ihren Hauptästen mehr oder weniger annähernden Ramificationen über die Erde verbreiteten.

Seit einer sorgfältigen Ausbildung der Musik in mehreren Ländern musste sich diese Trennung zeigen und sie besteht bis auf den heutigen Tag. Der Italiener wird sich der lieblichsten Harmonie, der gefälligsten Melodie befleissigen, er wird sich an dem Zusammenklang, an der Bewegung, als solchen, ergötzen, er wird des Sängers Kehle zu Rathe ziehen, und das, was dieser an gehaltenen oder schnell auf einander folgenden Tönen und deren mannichfaltigstem Vortrag bilden kann, auf die glücklichste Weise hervorheben und so das gebildete Ohr seiner Landsleute entzücken. Er wird aber auch dem Vorwurfe nicht entgehen, seinem Texte, da er doch zum Gesang einmal Text haben muss, keineswegs genug gethan zu haben.

Die andere Partei hingegen hat mehr oder weniger den Sinn, die Empfindung, die Leidenschaft, welche der Dichter ausdrückt, vor Augen, mit ihm zu wetteifern hält sie für Pflicht. Seltsame Harmonieen, unterbrochene Melodieen, gewaltsame Abweichungen und Uebergänge sucht man auf, um den Schrei des Entzückens, der Angst und der Verzweiflung auszudrücken. Solche Componisten werden bei Empfindenden, bei Verständigen ihr Glück machen, aber dem Vorwurf des beleidigten Ohrs, in so fern es für sich geniessen will, ohne an seinem Genuss Kopf und Herz Theil nehmen zu lassen, schwerlich entgehen. Vielleicht lässt sich kein Componist nennen, dem in seinen Werken durchaus die Vereinigung beider Eigenschaften gelungen wäre, doch ist es keine Frage, dass sie sich in den besten Arbeiten der besten Meister finde und nothwendig finden müsse *).
Betrachten wir nun von diesem Standpuncte aus die italienische und deutsche Gesangcultur, so ist unzweifelhaft, dass der Culturgang nach beiden Richtungen hin auf wesentlich verschiedenen Vorstudien beruht. Die Gesangkunst zerfällt ganz im Allgemeinen in zwei wesentliche Haupttheile; der erste umfasst die technische Stimmdressur, der zweite verbindet die Poesie mit dem cultivirten Stimmvermögen; der erste Haupttheil, welcher vorzugsweise durch Italiener auf eine hohe Stufe der Vollkommenheit gebracht wurde, ist für den Sänger aller Zeiten und Zonen ein gemeinsamer Kunstboden; denn in jedem Sänger soll das individuelle Stimmvermögen zur möglichsten Vollendung gebracht werden; sind auch nicht zwei Stimmen durchaus gleich organisirt, so tragen sie doch alle den Typus der menschlichen Natur, die eben die gemeinsame und unwandelbare Basis für alle Gesangcultur bildet. Die Instrumentalstudien sind zu allen Zeiten verschieden gewesen, weil die Instrumente zu allen Zeiten verschieden organisirt waren und durch den erfinderischen Menschengeist in ihrer Structur wesentliche Veränderungen erfahren haben; der Pianofortespieler im vorigen Jahrhundert hat mit dem modernen Pianisten der Jetztzeit durchaus nicht einen gleichen Studiengang; der Mechanismus des Instruments bedingt eine verschiedene technische Dresaur — nicht so die Stimme; sie ruht auf der unwandelbaren Natur der Menschheit, und so lange der Mensch nicht durch Gottes Fügung in ein ganz anderes Wesen umgestaltet wird, bleibt die menschliche Stimmdressur für alle Zeiten und Zonen auf gleicher Basis; mögen auch die Culturmethoden im Speciellen von einander abweichen, im Allgemeinen und

*) So weit Goethe. *D. Red.*

Wesentlichen wird doch derselbe Kunstboden auf homogene Weise cultivirt werden müssen. In dieser Beziehung hat denn die alte italienische Gesanglehre für alle Zeiten und Zonen unbestreitbaren Werth und jeder Gesangverständige wird den relativen Werth der ächten italienischen Gesangmethode freudig und gern anerkennen; weit entfernt bin ich aber, zu behaupten (wie dies von den einseitigen Nachtretern der alten Lehre so oft geschieht), dass diese traditionellen „Geheimnisse" (?) — systematisch geordnet ein wissenschaftliches Kunstgebäude bilden, welches in all' seinen Theilen fertig und vollendet dasteht; dass jede Gesanglehre in sich selbst zerfällt, die nicht „in Allem" mit der traditionellen Theorie übereinstimmt! — Die Stimmdressur ist zwar ein wesentlicher Theil der Gesanglehre, er ist aber keineswegs der Inbegriff der ganzen Gesangkunst; die italienische Solfeggirkunst ist nicht das Ziel, sondern nur das Mittel zum Ziele; sie ist nur Hülle; die Sprache ist erst der eigentliche Körper, welcher sich nur in der ätherischen Hülle des beseelten Tonklanges verklärt. Wort und Ton stehen im innigsten Verhältnisse der Wechselwirkung; das Wort vergeistigt den Ton, der Ton aber beseelt erwärmend das Wort. —

In der Vergeistigung der Tonsprache und in der Beseelung der Wortsprache besteht das eigenthümliche Wesen des ästhetischen Gesanges. Die Solfeggirkunst und höhere Vortragskunst sind specifisch verschieden wie Talent und Genie. Darum sagt Rellstab sehr wahr: eine Bravoursängerin wird man durch Talent; ein grosse Sängerin, d. h. eine solche, die Begriff und Ton zu identisiren vermag, nur durch Genie. Durch eine allerdings grosse, aber doch nicht unerklärliche Verirrung ist das Publicum, ja sind sogar die meisten italienischen Sänger der Meinung geworden, jene technische Stimmbildung sei die höhere, ja einzige und ganze Kunst des Sängers (!), da sie doch als — freilich unerlässliche — Elementarkunst ohne allen ästhetischen Werth sein kann; sie messen die Grösse und den Werth eines Sängers fast immer nach der Schwierigkeit der Passagen u. s. w. In früheren Zeiten hat man dies nicht verwechselt; erst jetzt ist man durch die schlechten italienischen Componisten, die ihre Arbeiten so einrichten, dass sie nur auf die Mechanik der Stimme ausgehen, an diesen Irrthum gewöhnt worden. Wenn ein grosser Componist sonst eine Passage schrieb, so hatte sie jedesmal Bedeutung; sie sollte Schmerz, Zorn, Liebe, kurz irgend eine Leidenschaft musikalisch ausdrücken helfen. Es war alsdann nicht genug, dass die Sängerin die dastehenden Noten singen konnte, wie etwa ein Clarinettist sie zu blasen vermöchte, sondern sie musste zugleich in dieser Passage die Bedeutung auffassen und ausdrücken, was freilich die schwierigere Aufgabe, und nicht blos durch verändertes Tempo oder Forte und Piano, oder Staccato und Legato zu ergänzen war. Sie sollte etwas singen was der Componist nicht nur nicht schreiben konnte, sondern was nur aus dem Ganzen seines Werkes zu verstehen, und durch kein anderes Organ als die Singstimme auszuführen war. Hierin lag die Schwierigkeit und diese erneuerte sich bei jeder besondern Note; denn jede musste insbesondere aufgefasst werden, und bei jeder andern Form des Ausdrucks, die der Componist angenommen hatte, musste die Sängerin eine andere Weise ihn wiederzugeben erfinden. Dadurch aber wurde die Gesangkunst auf eine höhere Stufe gestellt, sie rückte in das Gebiet der selbstschaffenden Künste ein. Dies Alles berücksichtigt aber die moderne italienische Gesangkunst nicht. Wer tüchtige Stimmanlage zeigt, der ist zum italienischen Sänger geeignet; mehrjährige Uebungen sind in den Gesangschulen ausschliesslich der Stimmbildung gegeben; der einzige Zweck dieser Studien ist Ausbildung des Tones und möglichste Kehlfertigkeit; die vollbrachte Solfeggirkunst ist die Ausstattung, mit welcher der Schüler entlassen wird. Mit der gebildeten Stimme und den angeeigneten Stimmfertigkeiten ist es nun sein Geschäft, sich die ihm bestimmten Rollen in den Opern nach seiner Stimmlage, Fertigkeit und seinem Geschmack einzurichten und anzueignen. Für moderne italienische Compositionen mag eine so einseitige Ausbildung ausreichen, aber nimmermehr für wahrhaft deutsche Gesangweise. Jede ächt deutsche Kunstnatur fühlt das, aber immer bleibt noch in Deutschland der Gesangunterricht im alten Schlendrian! Zahllose Solfeggien, deren relativen Werth jeder Sachkenner gern anerkennt, werden von Italien und Frankreich in unser deutsches Vaterland herüber gesendet, und den angehenden Sängern von allen Seiten angepriesen; hunderte von Uebungsstunden werden mit diesen endlosen Solfeggirkünsten verbracht, und doch ist Tausend gegen Eins zu wetten, dass die deutsche Gesangcultur bei diesem Bildungsgange fast ganz unberücksichtigt bleibt, dass die italienischen Solfeggien nur eben der italienischen Singweise förderlich werden. Die tägliche Erfahrung bekundet dies ganz unwiderleglich. Der italienische Sänger, ausgestattet mit der vollendetsten Kehlfertigkeit, hat oft weder Sinn noch Verstand für wirklich deutschen Gesangvortrag — man könnte sagen „das liegt nur in dem verschiedenen Sprachidiom" — ich aber meine, das ist keineswegs der Fall — denn welcher welsche Sänger ist als deutscher Sänger jemals berühmt und bewundert worden? wohl aber hat die Kunstgeschichte eine Menge deutscher Sänger aufzuweisen, die in Italien als italienische Operisten Furore machten. Beschwört selbst die alten viel gepriesenen Gesangshelden aus dem Grabe herauf und gebt ihnen Sebastian Bach oder andere derartige Meister (die die italienische Gesangmethode nicht zum Maassstabe ihrer Vocalcompositionen nehmen) zum Vortrage; ruft jene italienischen Gesangsriesen auf unsere heutigen deutschen Bühnen, wo die Sänger oft in den miserabelsten, unsangbarsten Textunterlagen italienische, deutsche, französische, dänische u. s. w. Vocalpartieen reproduciren müssen, und sie würden sagen, was die italienischen Sänger aller Zeit sagen: „Wir singen nur Gesangpartieen, die nach unserer Methode, in unserm Sinne cantabel und dankbar sind, d. h. in denen wir unsere stereotypen Stimmkünste ad libitum zur Schau stellen können." — Wer es anders weiss — er rede, ich nehme mit Freuden Belehrung an. Es kann freilich nicht in Abrede gestellt werden, dass der grösste Theil deutscher Vocalcomponisten, sonst wie jetzt, unsangbare Melodieen erfinden, die der Kehle widerstreben, wie die

harte Nuss dem Zahne; aber Sebastian Bach mit einem grossen Heere deutscher Meister, die von italienischer Singweise leider wenig wissen und verstehen, sind nun einmal da, sie stehen, abgesehen von ihrer Unsangbarkeit, auf einer solchen Kunsthöhe, sind mit unserm Kunstsein und Wirken so verwachsen, dass wir sie unmöglich in das Reich der Vergessenheit stürzen können und wollen; wenn sich alle italienisirenden Sänger kalt von Sebastian Bach abwendeten, so würde ich z. B. die Partie des Jesus in der grossen Passion doch für die höchste Aufgabe halten, welche ein deutscher Sänger zu lösen hat. Wehe! rufe ich aber allen Gesanglehrern zu, die unsichern und noch unausgebildeten Sängern derartige Werke einstudiren; wo die Solfeggirkunst aufhört, da fängt erst die deutsche Vortragskunst an. —

(Beschluss folgt.)

## Recension.

*Ferd. Hiller:* Sechs Gesänge für eine Singstimme, mit deutschem und italienischem Texte (sei Pezzi per canto) mit Begleitung des Pianoforte. Op. 23. Berlin, bei A. M. Schlesinger. Pr. 1½ Thlr.

Um das Titelblatt nicht mit „Sei Pezzi per canto" zu beginnen, und auf diese Weise manche Käufer deutscher Zunge abzuschrecken, hat die Verlagshandlung, gut merkantilisch, die deutsche Bezeichnung an die Spitze gestellt, obgleich die deutschen Textesworte nur als eine (übrigens meist gelungene) Uebertragung des italienischen Originals erscheinen. — Auch weht uns aus den Melodieen der „Pezzi" eine so milde, sanfte Luft entgegen, die offenbar aus dem Lande kommt, „wo die Citronen blühen," indess der harmonische Theil Zeugniss gibt von deutschem Grund und Boden. — Wir opponiren übrigens dem Müllnerschen Ausspruche: „Nie sollten Nord und Süd sich küssen" auf das Entschiedenste, und sind des Glaubens, dass eine sinnige Vereinigung von Erst und Milde, von Kraft und Anmuth künstlerischen Gebilden einen ganz eigenthümlichen Reiz verleihe; und dieser wohlthuenden Verbindung begegnen wir mit Behagen in diesem Werke eines deutschen Componisten, der aber mit vollen Zügen italienische Luft geathmet hat. — Bezeichnen wir nun die einzelnen Blumen dieses duftenden Strausses etwas näher.

No. 1. Preghiera. Ein einfach edler Gesang, zuweilen von fast leidenschaftlicher Wärme durchdrungen, ohne die religiöse Haltung zu gefährden. Wie schön ist in dieser Beziehung die Stelle: „Con la morte almen, gran Dio, fa che cessi il mio penar!" Und wie eindringend wirkt, kurz vor dem Schlusse, bei der Wiederholung des: „Nume interno!" die leidenschaftliche Steigerung der Melodie zur None! — Ein ungewöhnlicher, doch ungesuchter analoger Schluss rundet den ganzen, schönen Gesang trefflich ab. —

No. 2. Serenata del Marinaro. Die wogende Begleitung nicht allein bezeichnet Element und Individualität des dichterischen Stoffes; auch das Ganze hat etwas Naturgetreues und Abgeschlossenes. Der Gesang erhebt sich vorzüglich bei den Wendungen nach C- und A dur (die ursprüngliche Tonart des hübschen Liedes ist A moll) zu so frischem Leben und heiterer Anmuth, dass man behaglich mit dem Sänger auf seinem sanften Wellenpfade umherschaukelt. Viele freundliche Züge treten aus dem Ganzen noch besonders wohlthuend hervor. Wie anziehend wirkt z. B. bei der Stelle: „Ah, forse il ciglio languido," bei liegenbleibender Harmonie von C dur, die der Melodie folgende Sexte in der Begleitung, was sich später in A dur wiederholt. Ueberhaupt beweist unser Componist ein ganz vorzügliches Talent in zweckmässiger, nicht überladener, und doch fast immer bezeichnender Begleitung!

No. 3. Canzone popolare: Lucus a non lucendo! Das Populäre liegt wohl nur in dem Gedanken der Dichtung, dass die erste Liebe ihre eignen, süssen Schmerzen habe. — Populär, auch im bessern Sinne des Wortes, wird dieser Gesang wohl kaum werden, wenn wir auch einige geistvolle zusagende Wendungen nicht verkennen. Manche Fortschreitungen sind hart und unerfreulich. —

No. 4. Alla luna. In der Form des eigentlichen Liedes gehalten, und als solches trefflich. — Der glücklich gewählten Tonart Des dur öffnen sich so interessante nahe und ferne Beziehungen, die der gewandte Harmoniker so glücklich benutzt, dass der kleine Raum der lieblichen Canzonetta sich zu erweitern scheint. — Die Consequenz der Schreibart betreffend wollen wir nur bemerken, dass der Bass im siebenten Tacte offenbar richtiger *Fes* statt *E* heissen müsse.

No. 5. L'invocazione. Eine recht innig empfundene Apostrophe an den verklärten Geist der Geliebten, mit reicher, hebender Begleitung. Die Wendung nach G dur ist eben so richtig motivirt als wirkungsvoll, und die Worte: „ch'io venga in ciel con te" empfangen nun ihre wahre Bedeutung.

No. 6. Il desiderio. Schon die wenigen Tacte der Einleitung sprechen das Gefühl der Sehnsucht wahr und schön aus, und so ist auch das ganze kleine Stück der zuweilen milde, dann auch leidenschaftliche Ausdruck dieser Empfindung. Nach dem lebensvollen Mittelsatze tritt die geschickte Wiedereinführung des Hauptthema's besonders günstig hervor. Das Bestreben des Componisten, seine Schlüsse vom Heerwege des Gewöhnlichen zu entfernen, zeigt sich fast in allen Stücken dieser Sammlung, und auch in diesem „desiderio" mit günstigem Erfolge.

Wir schliessen unsere kurze Besprechung mit dem Wunsche, dass diese von schönem Talent und gebildetem Geschmack zeugende Sammlung recht bald die weite Verbreitung und Anerkennung finden möge, die sie verdient. *Al.*

## Nachrichten.

*Dresden*, den 2. August 1843. Statt eines Berichtes aus Berlin, wo im vergangenen Monat, ausser dem im dritten Act des Otello beendeten Gastspiele des Tenori-

sten *Schmetzer*, und dem Auftreten der berühmten Sängerin *Viardot-Garcia* in zwei dramatisch musikalischen Academieen im königl. Opernhause und einer Soirée im Saale der Singacademie, nichts musikalisch Interessantes vorgekommen ist, theile ich Ihnen Einiges von hier aus mit, da die Anwesenheit des sehr beliebten Sängers *Moriani* die italienische Oper in neuen Schwung gebracht hat, wogegen aber die deutsche Oper, bei der Entfernung *Tichatscheck's* auf längern Urlaub und dem temporären Verlust der Mad. *Schröder-Devrient* (welche indess im October auf der hiesigen Bühne als Gast wieder auftreten wird), gänzlich feiert.

Seit meinem hiesigen Aufenthalt ist *Moriani* bis jetzt in den *Donizetti*'schen Opern Lucrezia Borgia als Gennaro (2 Mal), Lucia di Lammermoor als Edgardo (3 Mal), Linda di Chamounix als Visconte di Sirval (3 Mal), Belisario als Alamiro mit grossem Beifall als Gast aufgetreten. Die frische, wohlklingende und starke Bruststimme dieses Tenoristen thut besonders wohl im trefflichen Mezza voce. Leider benutzt derselbe nur öfters das Effectmittel, sein Piano bis zur übermässigen Stärke des Tons anwachsen zu lassen, was nicht immer als schön zu bezeichnen ist. Das Falsett wendet *Moriani* nur selten, und dann sehr vorsichtig an. Seine Persönlichkeit ist empfehlend und die mimische Darstellung für einen Sänger genügend. In den genannten Opern sang Mad. *Spatzer-Gentiluomo* die Lucia und Linda sehr angenehm, Dem. *Wüst* die Lucrezia Borgia mit dramatischem Ausdruck. Herr *Wächter* führte die Rolle des Vaters der Linda characteristisch und kräftig durch. Der beliebte Komiker Herr *Räder* sang und spielte den Marchese in Linda mit vieler Gewandtheit, nur fast zu karikirt in der Darstellung. — In der katholischen Hofkirche wurde eine Messe von *Reissiger* in D moll von gediegener Arbeit und angemessenem Styl vorzüglich ausgeführt, wie überhaupt die königl. Capelle sowohl in der Kirche, als in den Opern höchst Ausgezeichnetes im trefflichen Ensemble leistet. — In der evangelischen Hofkirche zeichnet sich noch fortwährend der verdienstvolle Hoforganist *Johann Schneider* durch sein treffliches, gediegenes Orgelspiel in den Präludien, Fugen und Choralzwischenspielen aus. — Ein italienischer Baritonist Signor *Giabatta*, Academico filarmonico di St. Cecilia in Roma, trat als Gast in der Oper Lucia di Lammermoor als Lord Enrico Asthon wirkungslos auf, da seine Stimme nur schwach und wenig sonor war. Desto mehr erfreute *Moriani's* seelenvoller Gesang als Edgardo, besonders in der Sterbescene im dritten Act. Am 29. Juli wurde Belisario im Ganzen vorzüglich gegeben. Signor *Zezi* führte die anstrengende Titelrolle in den beiden ersten Acten gelungen durch, im dritten wurde er durch plötzliche Heiserkeit behindert. Die Antonina sang Dem. *Wüst* mit leidenschaftlichem Ausdruck und kunstgeübt, wenn auch nicht mit der vollendeten Fertigkeit einer *van Hasselt*. Die Partie der Irene führte Dem. *Thiele*, eine junge, talentvolle Sängerin von angenehmer Stimme, besonders im zweiten Act die gemüthvollen Scenen mit dem blinden Vater, recht gelungen durch. Den Alamiro sang Signor *Moriani* vortrefflich, insbesondere die glänzende Arie im dritten Act: „Trema Bizanzio," nach welcher der enthusiastische Beifall kaum enden wollte. Es wird nun Lucrezia Borgia noch wiederholt und dann die neue Oper Rolla von *Ricci* gegeben werden, worüber künftig das Nähere. Diese Woche hat das Volksfest auf der Vogelwiese den Vorrang vor allen Kunstleistungen, besonders da die Witterung solches begünstigt. *J. P. S.*

---

*Hamburg*, im Juli. Der April-Monat war reich an Concertaufführungen. Der Concerte von *Ernst* und *Döhler* ist in meinem letzten Berichte schon gedacht und so habe ich nur noch folgende zu erwähnen. Am Montage in der Charwoche veranstaltete Capellmeister *Krebs* ein Concert im Colosseum, welches sich sowohl durch die grossartige Besetzung des Orchesters — es war 120 Personen stark — als durch die treffliche Executirung der drei Ouverturen zu Egmont, Olympia und Tell auszeichnete. Die Gesangvorträge in demselben waren schwach. Ein Duett aus Ferdinand Cortez, von Fräul. *Jazedé* und Herrn *Wurda* gesungen, wurde durch Schuld der Sängerin total umgeworfen. *Beethoven's* vollständige Musik zu Egmont mit der Declamation von *Mosengeil* war die Hauptnummer des Concerts. Allgemein ward aber bedauert, dass keine Symphonie ausgeführt wurde, zumal die vorzüglichsten hiesigen musikalischen Kräfte im Orchester versammelt waren. — Zum Besten des Kirchenbaues fand am Charfreitage ein Concert im Stadttheater statt, wozu *Rossini's* Stabat mater ausgewählt worden war. In unserer Arrangements-liebenden Zeit — Lieder mit Worten werden zu Liedern ohne Worte und Lieder ohne Worte sogar zu Liedern mit Worten umgewandelt — könnte es leicht kommen, dass dieses Stabat mater in eine komische Oper metamorphosirt würde, wozu eigentlich nur ein gewandter Librettoverfertiger erforderlich ist. Die Aufführung desselben allhier war durchweg missrathen, dass sie kaum mit einer guten Primavistaprobe verglichen werden kann. — In der Michaeliskirche wurde auch *Mendelssohn's* Paulus wiederum zur Aufführung gebracht, und zwar unter Leitung des Herrn *Grund* und zum Besten der hiesigen Warteschule. Die Ausführung stand im Allgemeinen den früheren hier gehörten nach. Theilweise waren Chor und Orchester zu schwach — letzteres hätte mindestens doppelt so viele Streichinstrumente enthalten müssen — theils hatte man sich auch manche Auslassungen erlaubt. Die Unkosten eines solchen sogenannten Wohlthätigkeitsconcerts betragen gewöhnlich zwischen 1500 bis 2000 Mark Courant, wofür sich doch wohl eine in allen Theilen gute Aufführung erzielen lassen sollte, zumal der Singchor bei solchen Gelegenheiten keine Kosten verursacht. — Ein Violinvirtuos, Herr *Hauser* aus Wien, gab eine Soirée musicale und spielte nachdem ein Mal im Theater in den Zwischenacten. Er zeigte sich als ein sehr tüchtiger und gewandter Spieler. Die übertreibenden Anpreisungen aber in öffentlichen Blättern, die ihn ohne Weiteres den ersten Virtuosen der Jetztzeit nannten, können seinem Auftreten nur schaden. — Für die im sächsischen Erzgebirge Leidenden ward auch noch von Herrn *Otten* ein Concert mit glänzendem pecuniären Erfolg veranstaltet. Wir machten darin die Bekanntschaft

von *Mendelssohn's* dritter Symphonie in A minore. Ausserdem brachte das Programm die Coriolan-Ouverture, *Beethoven's* Marsch zu dem Schauspiel: Die Ruinen von Athen, Serenade von *Paer* und den zweiten Act von *Gluck's* Orpheus. Man sieht, dass die Auswahl kunstsinnig und interessant war und die Ausführung bot nicht minder manches Erfreuliche. Die Symphonie von *Mendelssohn* ist ein anziehendes Werk, welches man beim öfteren Hören immer lieber gewinnen wird. — Da ich gerade über Concerte berichte, so will ich hier zugleich noch das von *Fr. Liszt* im Stadttheater erwähnen. Herr *Liszt* überraschte uns mit demselben am 26. Juni auf seiner Durchreise von Petersburg nach dem Rheine, an dessen Ufern er die Sommermonate zu verleben gedenkt. Von seinen Vorträgen war die Ausführung seiner Don Juan-Fantasie ganz ausgezeichnet und gehört diese zu seinen gelungensten Leistungen. Sein Begleiter Herr *Ciabatta*, italienischer Baritonist und Mitglied der Academia filarmonica zu Rom, sang mehrere Piecen von *Mercadante* und *Donizetti* zwischen den Solovorträgen, konnte aber, obgleich *Liszt* selbst am Piano begleitete, keinen günstigen Eindruck hervorbringen. — *Ernst*, *Ole Bull* und *Döhler* sind hier auch wiederum auf einige Tage gewesen, ohne sich aber öffentlich hören zu lassen. *Ole Bull* beabsichtiget diesen Sommer sich nach Nordamerica einzuschiffen. *Fanny Elsler's* Triumphzüge allda werden noch manchen Künstler zur Fahrt nach dem jenseitigen Küsten des atlantischen Oceans verlocken! —

Das Theater war in den letzten Monaten sehr reich an Gästen, arm aber an guten Aufführungen. Jetzt sind es bereits sieben volle Monate, dass kein neues Werk zur Darstellung gekommen ist! Das Repertoir leidet an einer hier früher nie gekannten Einförmigkeit. *Donizetti* und *Auber* kommen am Häufigsten vor, zuweilen auch *Meyerbeer*. Zur guten Besetzung einer deutschen Oper reicht aber das jetzige Personal auch nicht aus. — Im April gaben italienische Sänger, die Herren *Montresor*, *Paltrinieri*, *Ferrari*, *Torre* und *Rocca*, einige Scenen aus *Rossini*'schen und *Bellini*'schen Opern in Costüm in den Zwischenacten des Schauspiels und erwarben sich Beifall. Herr *Ferrari* besitzt eine schöne Tenorstimme, welche aber noch sehr geschult werden muss. Herr *Montresor* zeigte, dass er früher wohl einer der besseren italienischen Sänger gewesen ist. *Paltrinieri* ist ein braver Baritonist, *Torre* und *Rocca* sind hingegen ganz und gar Invaliden. — Mit vielem Eclat wurde eine aus 25 Personen bestehende französische Operngesellschaft unter Direction von *Armand* und *Hébert-Massy* angekündigt. Von den verheissenen zwölf Vorstellungen kamen aber aus Mangel an Beifall nur sechs zu Stande. Diese waren die Krondiamanten und der schwarze Domino von *Auber*, die weisse Frau von *Boieldieu*, die Alpenhütte von *Adam*, und die Regimentstochter von *Donizetti*. Ausserdem kamen noch einige Vaudevilles zur Aufführung. Mad. *Hébert-Massy*, die Prima-Donna, ist das einzige Mitglied der Gesellschaft, welches Beachtung verdient. Die Stimme derselben ist freilich schon passirt, sie besitzt aber einen kunstgerechten, gebildeten Vortrag in ächt französischer, leichter und graciöser Manier. Der Tenorist Herr *Bonnamy* hat eine so schwache und dünne Stimme, dass sein Gesang im Ensemble, selbst bei Pianissimobegleitung des Orchesters, völlig unhörbar ist. Alle übrigen Mitglieder der Gesellschaft sind nur Schauspieler und zwar zweiten und dritten Ranges. Das hiesige Chorpersonal hatte bei diesen Vorstellungen die Aufgabe, die mit deutschem Text früher einstudirten Chöre französisch zu singen, wobei denn auch manches Unverständliche zu Gehör kam! — Eine junge Hamburgerin, Fräul. *Beer*, machte als Vitellia in *Mozart's* Titus ihren ersten theatralischen Versuch und zwar mit entschiedenem Glücke. Sie ist bis jetzt allein Schülerin von Mad. *Cornet* und macht ihrer Lehrerin Ehre. Die Stimme ist ein umfangreicher Mezzosopran von schöner Klangfarbe. — Herr *Emmerich* vom Stadttheater in Bremen und Herr *Maarder* von Carlsruhe gastirten in *Méhul's* Joseph, Ersterer als Jacob mit einigem Beifall, Letzterer als Simeon ohne Beifall. — Herr *Brassin* vom Mannheimer Stadttheater sang drei Mal, nämlich den Caspar im Freischützen, den Don Juan und den Belcoeur im Liebestrank, ohne Anklang zu finden. Derselbe hat einen frischen, sonoren Bariton, ist aber als dramatischer Sänger noch Anfänger. — Herr *Kaps*, Tenorist, und Herr *Wrede*, Baritonist, beide vom Rigaer Theater, sind nach Beendigung ihres Gastspiels allhier engagirt worden. Herr *Kaps* ist in kleinen zweiten Partieen ein sehr brauchbares Mitglied, Herr *Wrede* wird aber sich wohl nie die Gunst des Publicums erwerben können, da seine Leistungen zu untergeordneter Natur sind. — Das Gastspiel des Fräul. *Capitain* aus Frankfurt begann unter höchst günstigen Auspicien mit der Valentine in den Hugenotten. Die folgenden Rollen aber wurden durch stetige Unpässlichkeit des Fräul. *Capitain* sehr beeinträchtigt. Im Robert der Teufel musste sie sogar nach dem ersten Acte wieder abtreten. Nichtsdestoweniger verdienten und fanden ihre Leistungen vielen Beifall. Fräul. *Capitain* ist eine vortreffliche dramatische Sängerin, die auch in der Darstellung Ausgezeichnetes leistet. Die Stimme, obgleich nicht stark, aber sonor, ist tüchtig gebildet und der Vortrag zeugt von geläutertem Geschmack. Allgemein wünscht man, dass sie baldigst Hamburg wieder mit ihrem Besuche erfreuen möge. — Augenblicklich gastirt hier Herr *E. Mantius* aus Berlin. Er ist bereits im Tell, Liebestrank, im schwarzen Domino und in der Nachtwandlerin aufgetreten und zwar mit gleich glänzendem Erfolge wie früher. Es gibt in Deutschland jetzt wohl sehr wenige Sänger, die in der musikalischen Bildung mit *Mantius* auf gleicher Stufe stehen. Nicht allein, dass er im Vortrag italienische von französischer und beide wieder von deutscher Musik stets zu unterscheiden weiss, sondern auch die Eigenthümlichkeiten eines jeden Componisten werden von ihm gewissenhaft beachtet und es ist daher jede seiner Leistungen immer ein abgeschlossenes Ganze. Dabei ist *Mantius* nicht allein ein geist- sondern auch ein gemüthreicher Sänger. — Das Copenhagener Balletpersonal unter Direction des Herrn *Bournonville* erwirbt sich hier mit seinen Vorstellungen viel Beifall. Bis jetzt sind zwei vollständige Ballete in Scene gegangen: Napoli, und Toréado. Dem. *Maria*, erste Solotänzerin in Paris, hatte in beiden die Hauptrolle auszuführen. Die Musik dazu von *Helstedt*

und *Gade*, grösstentheils arrangirt, ist sehr geschmackvoll und zeichnet sich besonders durch gute Instrumentation aus. — Von *Ole Bull* werden einige Compositionen bei Schuberth u. Comp. erscheinen, welche im Voraus von der Verlagshandlung sehr belobt und angepriesen werden. Nous verrons!! — *— r.*

## Feuilleton.

In der Nacht vom 18. zum 19. August ist das grosse Opernhaus zu Berlin ein Raub der Flammen geworden. Ausser der Musikaliensammlung konnte fast gar nichts gerettet werden.

*Dreyschock* hat in London nicht weniger als 15 Concerte gegeben und meist sehr viel eingenommen. Er wollte von dort nach Wiesbaden, Baden, Belgien, Holland reisen und im Winter nach Paris zurückkehren. — Gleichzeitig mit ihm fand das Wunderkind *Filtsch*, ebenfalls auf dem Pianoforte, in London den lebhaftesten Beifall.

Gestorben ist ein Mitglied des Comité für den Musikerverein zu Paris (s. d. Bl. No. 27), der junge talentvolle *Demouy*, Vorgeiger an der zweiten Violine im Orchester der komischen Oper.

Auf Anregung des Herrn *Bottée de Toulmon*, Bibliothekars am Pariser Conservatorium der Musik, hat das historische Comité im französischen Ministerium des Innern beschlossen, alle seit dem Mittelalter bis zu Anfang des 17. Jahrhundert auf den Text des Homme armé componirte Messen zu sammeln und herauszugeben. Sie belaufen sich auf mehr als 300.

Das vierte norddeutsche Musikfest (s. d. Bl. S. 483) ist am 14., 15., 17. und 18. Juli zu Rostock gefeiert worden. Der Sängerchor bestand aus 310, das Orchester aus 150 Personen. *Marschner* und *Pott* dirigirten. Ausser mehreren Symphonieen, Concerten und Ouvertüren wurde *Händel's* Judas Makkabäus und *Mendelssohn's* Lobgesang aufgeführt. Solo's sangen die Damen *Marschner*, *Schlegel*, *Schloss* und *Hahn*, — die Herren *Dettmer*, *Wolff*, *Kiel*, *Zschiesche* und *Wiedemann*. — Das fünfte norddeutsche Musikfest wird nächstes Jahr in Altona gefeiert werden.

Bei dem bekannten Streite zwischen *Gluck's* und *Piccini's* Anhängern in Paris berechnete man den Ertrag, den die beiden Opern: *Gluck's* Iphigenie und *Piccini's* Roland in ihren ersten zwölf Vorstellungen gebracht hatten, und es ergab sich für die *Gluck*'sche Oper die Summe von 70,818 Livres 5 Sous, für die *Piccini*'sche die Summe von 69,406 L. 5 S. — *Meyerbeer's* Robert der Teufel soll 1,200000 Franken eingebracht haben.

*Mainzer* setzt sein bekanntes Unternehmen, die Kunst des Gesanges als ein allgemein menschliches sittlich-religiöses Bildungsmittel unter die Massen des Volkes einzuführen, auch in England mit dem besten Erfolge fort. Berichte darüber enthält die bis April 1843 von ihm herausgegebene Musical Times and Singing Circular. In London selbst wird die Zahl der Schüler auf 6000 geschätzt; viele bedeutende öffentliche Anstalten haben einzelne Classen errichtet. Fast eben so viel Zöglinge sind in Brighton. Sie gehören den verschiedensten Alters- und Rangstufen an; das Honorar für 4 Stunden monatlich beträgt einen Sixpence (18 Kreuzer). Ununterbrochen erhält *Mainzer* Einladungen aus anderen Städten, um auch in diesen sein Unterrichtssystem einzuführen.

Am 30. Juli fand zu Oberursel das zweite Taunussängerfest eine sehr gemüthliche Feier. — Mehr in's Grossartige fiel das am 1. und 2. August zu Schweinfurt abgehaltene fränkische Männergesangfest, woran 33 Vereine, ungefähr 400 Sänger, thätigen Antheil nahmen. Es war eine besondere Festhalle dazu errichtet worden, welche 2000 Zuhörer fasste.

In *Hähnel's*, des Dresdner Bildhauers, Werkstätte, wird jetzt die *Beethoven*-Statue für den Guss in Nürnberg vorbereitet. Herrlich ist es zu sehen (sagt ein Correspondent der AAZ.), wie der Künstler dem Wilden, Schroffen und Trotzigen der Gesichtszüge des grossen Musikers ein edleres Wesen verleiht durch die innere Bewegung des schaffenden Genius, die er eben zum Ausdrucke gelangen lässt und mit jenem in harmonische Verbindung gebracht hat. Die Reliefs, welche die Seiten des Piedestals schmücken sollen, sind nun auch beendigt: vier Figuren in Medaillons sollen die verschiedenen Richtungen der *Beethoven*'schen Musik bezeichnen. Die erste, für die linke Seite, im Haut-Relief, an der Orgel sitzend, stellt die geistliche Musik dar; die zweite, an der rechten Seite, mit zwei Masken und der Doppelflöte, repräsentirt die dramatische Musik. Die Vorderseite nimmt, Bas-Relief, die Symphonie ein: eine schwebende weibliche Figur, umgeben von vier Knaben in verschiedenen Bewegungen und mit eigenthümlichen Attributen (die vier Theile der Symphonie vorstellend). Die vierte Figur ist die Fantasie, auf einer Sphinx reitend, um die Vertrautheit der *Beethoven*'schen Muse mit dem Räthselhaften zu bezeichnen.

Das Oratorium „Moses" von *Marx* wird von dem *Soller*'schen Musikvereine in Erfurt, dem sich zur Mitwirkung bei diesem Werke noch ein bedeutendes Chorpersonal, hauptsächlich durch die Bemühungen des Musikdirector *Golde*, angeschlossen hat, am 14. October aufgeführt werden. *Marx* wird selbst dirigiren.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien
## und auf Musik bezüglicher Werke.
### *Eingegangen vom 15. bis 21. August d. J.*

*Adam, A.*, Rondeletto sur l'Opéra: Le Roi d'Yvetot, p. le Pfte. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 12½ Ngr.
*Alard, D.*, 10 Etudes mélod. et progr. p. le Violon av. acc. d'un 2e Violon ad libit. Op. 10. Cah. 1. Braunschweig, Spehr. 20 Ggr.
— Fant. p. Violon av. Pfte sur: Anna Bolena. Op. 11. Ebd. 1 Thlr. 4 Ggr.
*Albertini, L.*, L'Adieu du Guerrier. Rom. milit. p. une Voix av. Pfte. Mainz, Schott. 18 Kr.
*Auber, D. F. E.*, Le Duc d'Olonne. Airs arr. en Harmonie par J. Mohr. Ebend. 10 Fl. 48 Kr.
*Bach, J. S.*, Compositions p. le Pfte seuls et av. acc. Edit. nouv. Cah. 9. (Schloss.) Leipzig, Peters. 4 Thlr.
— 3 Hefte Sonaten f. Violine allein. Heft 1. 6 Sonaten. Studio ossia 3 Sonate per il Violino Solo senza Basso. Leipzig, Kistner. 1 Thlr.
*Banck, C.*, Um Mitternacht v. J. Rückert, f. 1 Sopran- od. Tenorst. m. Pfte. Braunschweig, Spehr. 6 Ggr.
*Beethoven, L. v.*, Rondeau p. le Pfte tiré du Concerto Op. 73. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 22½ Ngr.
*Benedict, J.*, Frühlingsklänge v. A. Lebret f. Sopran od. Tenor m. Pfte. Braunschweig, Spehr. 6 Ggr.
*Bertini, H.*, 50 Preludes p. le Pfte. Suite 3. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.
— Le double Dièze. Rondino-Etude p. le Pfte. Op. 143. Ebendas. 1 Fl. 12 Kr.
*Burgmüller, F.*, Diane. Valse brill. p. le Pfte. Ebend. 45 Kr.
— La Montagnarde. Valse brill. p. le Pfte. Ebend. 45 Kr.
— La Reine des Fées. Valse brill. p. le Pfte. Ebend. 45 Kr.

*Burgmüller, F.*, Doux Souvenirs d'H. Dugied (Holder Traum schöner Tage), Melodie p. une Voix av. Pfte. Mainz, Schott. 27 Kr.

*C., B.*, Souvenir à Ernst. Le Carneval de Venise transcrit p. le Pfte. Copenhagen, Lose et Olsen. 12½ Ngr.

*Cäcilia*, eine Zeitschrift f. d. musikal. Welt, herausgeg. v. einem Vereine v. Gelehrten, Kunstverständigen u. Künstlern. Bd. 22. Heft 87. Mit Intelligenzblatt u. 5 musikal. Beilagen. Mainz, Schott.

*Chwatal, F. X.*, Potp. amusant et non difficile en Forme de Fantaisie de l'Opéra: Belisario. Op. 63. No. 5. Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.

— Potp. amusant et non difficile en Forme de Fant. de l'Opéra: Gemma di Vergy. Op. 69. No. 4. Ebend. 12½ Sgr.

*Concone, J.*, Aprile (Frühling), Notturno à 2 Voci con Pfte. Wien, Mechetti. 30 Kr.

*Curci, J.*, Le Printemps. L'Eté. L'Automne. L'Hiver. Album roment. d'Ariettes, de Nocturnes et de Duos ital. av. Pfte. Cah. 4. Ebd. 2 Fl.

*Curschmann, F.*, Die Rose u. A. Schomann Volksliedchen v. Rückert. 2 Lieder f. Sopr. od. Ten. m. Pfte. Braunschweig, Spehr. 4 Ggr.

*Czerny, C.*, Melodie sentimentale et Cadence agitée p. le Pfte. Op. 688. Ebend. 8 Ggr.

— Etude général. Encyclopédie d. Passages brill. p. le Pfte tirées des Oeuvres des Pianistes anciens et moderns recueilliés, doigtées et rangées en ordre chronologique. No. 1—4. Wien, Mechetti. à 1 Fl.

*Döhler, T.*, Adieu à Copenhague. Rom. p. Pfte et Violon. Copenhagen, Lose et Olsen. 10 Ngr.

*Donizetti, G.*, La Fille du Régiment (Marie od. d. Regimentstochter). Opéra com. en 2 Act. arr. à 4 m. p. le Pfte. Mainz, Schott. 7 Fl. 12 Kr.

— Italien. Ouvert. f. d. Pfte zu 4 Händen. No. 2. Assedio di Calais 45 Kr. No. 3. Gemma di Vergy 1 Fl. No. 4. Sancia di Castiglia 30 Kr. Prag, Hoffmann.

— Italien. Ouvert. f. d. Pfte. No. 2. Assedio di Calais 30 Kr. No. 3. Gemma di Vergy 38 Kr. No. 4. Sancia di Castiglia 20 Kr. Ebend.

*Dreyschock, A.*, La Coupe. Chanson à boire p. le Pfte. Op. 25. Mainz, Schott. 45 Kr.

— Morceau de Concert p. le Pfte. Op. 27. Ebend. 2 Fl.

— Six Airs ecossais transcrits p. le Pfte en Forme d'Etudes. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

*Duvernoy, J. B.*, Bagatelle p. le Pfte sur une Chansonette Napolitaine. Op. 124. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 15 Ngr.

— Tarentelle de Naples p. le Pfte. Op. 125. Ebend. 15 Ngr.

*Esser, H.*, Schlummerlied u. Sie liebt dich v. K. C. Tanner f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 7. Mainz, Schott. 27 Kr.

— Hol' über v. K. C. Tanner f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 27 Kr.

— Mutterseelen allein v. K. C. Tanner f. 1 Singst. m. Pfte. Ebd. 18 Kr.

— Das Wirthshaus am Rhein v. K. C. Tanner f. 1 Singst. m. Pfte. Ebendaselbst. 18 Kr.

*Filtsch, C.*, Premières Pensées music. (No. 1. Romance. No. 2. Barcarolle. No. 3. Mazurka) p. le Pfte. Op. 3. Wien, Mechetti. 30 Kr.

*Gade, N. W.*, Nordiske Tonebilleder. Fantasier for Pfte for 4 Händer. Op. 4. Copenhagen, Lose u. Olsen. 17½ Ngr.

— Frühlingsblumen. 3 Stücke f. d. Pfte. Ebend. 10 Ngr.

Gesänge, mehrst., a. d. ersten Abtheil. d. Mozart-Albums in Stimmen gedruckt. Von einem Verein berühmt. Meister f. 2 Ten. u. 2 Bassst. Braunschweig, Spehr 16 Ggr.

*Gretry*, Une fièvre brulante de Richard Coeur de Lion av. Piano-Accompagnement d'A. Adam. Mainz, Schott. 27 Kr.

*Haydn, J.*, Oeuvres complète. Cah. IV, contenant: No. 1. Sonate in G p. le Pfte. 10 Ngr. No. 2. Sonate in B p. le Pfte. 10 Ngr. No. 3. Sonate in D p. le Pfte. 10 Ngr. No. 4. Sonate in C p. le Pfte. 10 Ngr. No. 5. Sonate in G p. le Pfte av. Violon 20 Ngr. No. 6. Sonate in F p. le Pfte. 10 Ngr. No. 7. Variat. p. le Pfte. 10 Ngr. No. 8. Trio p. Pfte, Flûte et Vcelle. 25 Ngr. Nouv. Edit. Leipzig, Breitkopf et Härtel.

*Heller, S.*, Die Forelle. La Truite de F. Schubert. Caprice brill. p. le Pfte. Op. 33. Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.

— Erlkönig. Le Roi des aulnes de F. Schubert. Ballade p. le Pfte. Op. 34. Ebend. 17½ Sgr.

— Die Post. La Poste de F. Schubert. Improvisata p. le Pfte. Op. 35. Ebend. 17½ Sgr.

— Lob der Thränen. Eloge des larmes de F. Schubert. Morceau de Salon p. le Pfte. Op. 36. Ebend. 17½ Sgr.

*Helsted, E.*, Mosaïque du Ballet: Le Toréador arr. p. le Pfte. Copenhagen, Lose et Olsen. 17½ Ngr.

*Hirsch, R.*, Zapfenstreich v. Gaudy. Musikal. Schwank f. 1 Bassst. m. Pfte u. kleiner Trommel. Op. 5. Prag, Hoffmann. 40 Kr.

*Hirsch, R.*, Der Gondolier v. A. v. Sternberg f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 21. Wien, Mechetti. 30 Kr.

*Hoven, J.*, Die zwölfte Stunde. Der Gesang d. Seejungfern. An ein junges Mädchen. Gedichte v. Heine f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 11. 2e Ausgabe. Ebend. 30 Kr.

— Schlummerlied a. d. Oper: Turandot f. 1 Singst. m. Pfte u. Vcelle od. Horn. Mainz, Schott. 54 Kr.

*Hünten, F.*, Quatre Rondos. No. 1. Ricciardo e Zoraide. 7½ Sgr. No. 2. Le petit Tambour. 7½ Sgr. No. 3. La Cenerentola. 7½ Sgr. No. 4. Le Siège de Corinthe 7½ Sgr. p. le Pfte. Op. 30. Berlin, Schlesinger.

*Kawan, F.*, 4 Impromptus p. le Pfte. Op. 1. Prag, Hoffmann. 30 Kr.

*Kreutzer, C.*, Jägers Lust u. Jägers Leid v. O. L. B. Wolff. 2 Lieder f. Sopr. od. Tenor m. Pfte. Braunschweig, Spehr. 6 Ggr.

*Kücken, F.*, Wiegenlied v. Dilla Helena f. Sopr., Alt, Tenor u. Bass. Aus Op. 33. Partitur u. Stimmen. Berlin, Schlesinger. 10 Sgr.

*Labitzky, J.*, Romanoff-Quadrille. Op. 93. Für Pfte zu 4 Händen. 38 Kr. Für Pfte allein 30 Kr. Prag, Hoffmann.

— Riquiqui-Galopp. Op. 97. Für Pfte zu 4 Händen 45 Kr. Für Pfte allein 30 Kr. Ebend.

— Druskeniki Masurka f. Pfte. Op. 101. Ebend. 15 Kr.

*Liszt, F.*, Ungarischer Sturm-Marsch f. Pfte zu 4 Händen arr. v. Mockwitz. Seconde Marche hongroise. Berlin. Schlesinger. 22½ Sgr.

*Massak, F.*, Die schwarzen Perlen v. F. Wend f. 1. Singst. m. Pfte. Op. 14. Wien, Mechetti. 30 Kr.

*Moscheles, J.*, Ballade p. le Pfte. Braunschweig, Spehr. 10 Ggr.

*Mozart, W. A.*, Sinf. en Ut majeur (C dur) av. la Fugue, arr. p. 2 Pftes à 8 m. par F. V. Bostel de Lattenberg. Prag, Hoffmann. 5 Fl. 30 Kr.

*Oechsner, A.*, Nocturne p. le Pfte. Op. 1. Mainz, Schott. 1 Fl.

*Parish-Alvars, E.*, Gr. Fant. et Variat. de bravoure p. la Harpe sur des Motifs italiens. Op. 57. Wien, Mechetti. 1 Fl. 30 Kr.

— Souvenir de Bochsa. Mosaïque musicale brill. et facile p. la Harpe. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.

*Pirkhert, E.*, Trois Airs allem. p. le Pfte. Op. 7. Wien, Mechetti. 45 Kr.

*Plachy, W.*, Delices d'Opéras d. G. Donizetti. Pet. Fant. fac. et brill. p. le Pfte s. les Motifs les plus fav. Op. 95. No. 19, 20. Ebd. à 30 Kr.

*Rastrelli, J.*, Der Wanderer v. H. Kriete f. Sopr. od. Tenor m. Pfte. Braunschweig, Spehr. 8 Ggr.

*Rosellen, H.*, Variat. non difficiles sur un Motif favori de la Donna del Lago de Rossini. Op. 8. Berlin, Schlesinger. 12½ Sgr.

— Fant. brill. sur le Ballet: la Volière p. le Pfte. Op. 20. Ebd. 15 Sgr.

*Sauerwein, F.*, La Jeunesse. Pensée fugitive p. le Pfte. Op. 3. Wien, Mechetti. 30 Kr.

*Sbjrka.* Českých pjanj pro gedee hlass průwodem Fortepiane. Cjsle 1—4. Prag, Hoffmann. à 12 Kr.

*Schad, J.*, La Gracieuse. Gr. Valse p. le Pfte. Op. 22. Mainz, Schott. 45 Kr.

*Schimak, K.*, Annen-Polka f. d. Pfte. Prag, Hoffmann. 15 Kr.

*Skraup, F.*, Mutterliebe f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 4. Ebend. 20 Kr.

— Wanderlieder v. E. Vogl f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 5. Ebend. 38 Kr.

— Der Wolkenhimmel v. A. Grafen v. Auersperg f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 18. Ebend. 30 Kr.

— 3 Lieder für 1 Singst. mit Pfte. Op. 23. Ebend. 54 Kr.

— Rom. a. d. Oper: Udalrich u. Božena f. 1 Singst. m. Pfte. Ebd. 20 Kr.

*Spohr, L.*, Unterwegs v. F. Dingelstedt f. Sopran od. Tenor m. Pfte. Braunschweig, Spehr. 4 Ggr.

*Spontini*, Die Blumen f. Sopran od. Tenor m. Pfte. Ebend. 8 Ggr.

*Strauss, J.*, Walhalla-Toaste. Walzer. Op. 147. Für Orch. 3 Fl. 30 Kr., f. 3 Viol. u. Bass 1 Fl., f. Viol. u. Pfte 45 Kr., f. Flöte u. Pfte 45 Kr., f. Flöte allein 20 Kr., f. Czakan 20 Kr., f. Guitarre 30 Kr., f. Pfte zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., f. Pfte allein 45 Kr., im leichten Style 30 Kr. Wien, Haslinger.

*Swoboda, F. V.*, České Národni Tance pro Pfte spořádal. Prag, Hoffmann. 45 Kr.

*Thalberg, S.*, Nocturne p. le Pfte. Braunschweig, Spehr. 8 Ggr.

*Theimer, E.*, Eine Thräne v. C. Beck f. 1 Singst. m. Pfte. Prag, Hoffmann. 30 Kr.

*Titl, A. E.*, Frage v. Elise Bocchini f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 33. Wien, Mechetti. 30 Kr.

*Truhn, H.*, Lied v. C. Reinbold f. Sopran od. Tenor m. Pfte. Braunschweig, Spehr. 4 Ggr.

*Veit, W. H.*, Rhapsodie p. le Pfte. Op. 10. Ebend. 8 Ggr.

*Vogl, D. G. H.*, Gebirgs-Ländler (Valses montagnardes) f. d. Pfte. zu 4 Händen. Mainz, Schott. 45 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

# Ankündigungen.

Beim diesjährigen Musikfest zu Liegnitz
wurde aufgeführt:

## Halleluja von Klopstock.

In Musik gesetzt vom Domkapellmeister
**Joseph Schnabel.**
Verlag von **F. E. C. Leuckart** in Breslau. Preis 5 Sgr.

Ferner ist so eben erschienen:

## Jubel-Cantate

für vierstimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters, zur 100jährigen Kirchenfeier
und zum Gebrauch bei
**jeder öffentlichen Sonn- und Festtags-Feier,**
*jedoch mit Anwendung des ad No. II u. III untergelegten Textes.*
Componirt von
**Ernst Köhler.**
Op. 60. Part. Subscr.-Preis, welcher binnen Kurzem erlischt. 1 Thlr.
Diese Cantate hat bei verschiedenen Aufführungen bereits die ehrenvollste Anerkennung gefunden.
Die Verlagshandlung **F. E. C. Leuckart** in Breslau.

## NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben
im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig
erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

| | Thlr. | Ngr. |
|---|---|---|
| **Adam, A.**, Der König von Yvetot (Le Roi d'Yvetot). Komische Oper in 3 Acten. Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und französischem Texte | 6 | — |
| — — Ouverture daraus für Orchester | 3 | — |
| **Beethoven, L. v.**, Ouverture zu Leonore, No. 2, für das Pianoforte | — | 20 |
| **Campagnoli, B.**, 6 Duos p. 2 Violons faciles et progressifs p. l'utilité des jeunes Amateurs. Op. 14. N. Edit. | 1 | 10 |
| **Chopin, F.**, 4 Mazourkas arr. pour le Piano à 4 mains. Op. 30 | — | 20 |
| **Duvernoy, J. B.**, Fantaisie mignonne sur Beatrice di Tenda de Bellini pour le Piano. Op. 121 | — | 15 |
| — — Le Roi d'Yvetot. Bagatelle pour le Piano sur la Chansonnette de Béranger, intercalée dans l'Opéra d'Adam. Op. 122 | — | 12½ |
| **Helsted, C.**, 6 Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 1 | — | 20 |
| **Hünten, F.**, Fantaisie pour le Piano sur 2 Thèmes de l'Opéra: Linda di Chamounix de Donizetti. Op. 126. | — | 20 |
| **Kalkbrenner, F.**, Grande Fantaisie de Bravoure pour le Piano sur le Duo des Cartes de l'Opéra: Charles VI. de F. Halevy. Op. 165 | 1 | — |
| **Lortzing, A.**, Ouverture aus der Oper: Der Wildschütz, für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet. | — | 20 |
| — — Favorit-Walzer daraus für das Pianoforte | — | 10 |
| **Marschner, Dr. H.**, 2 Vigillen von F. D. für 1 Sopran- oder Tenorstimme mit Pianoforte. Op. 120 | — | 10 |
| **Marxsen, E.**, 6 Tafellieder für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen. Op. 30 | 1 | 5 |
| **Methfessel, A.**, 4 Salon- und Concert-Gesänge für 1 Singstimme mit Pianoforte als Einlagen zu den Opern: Fra Diavolo. Barbier von Sevilla. Zanetta. Schwarzer Domino. Op. 110. Complet | 1 | 10 |
| — — Dieselben: No. 1. Scene und Arie zu der Oper: Fra Diavolo | — | 20 |
| - 2. Cavatine zu der Oper: Der Barbier von Sevilla | — | 10 |
| - 3. Lied zu der Oper: Zanetta | — | 10 |
| - 4. Couplets zu der Oper: Der schwarze Domino | — | 10 |
| **Ries, F.**, Fantasie für das Pianoforte nach Schiller's Gedicht: Resignation. Op. 109. Fantasie No. 7. Neue Ausgabe | — | 22½ |
| **Rossini**, Potpourri nach Themen der Oper: Die diebische Elster, für das Pianoforte | — | 20 |

Bei **Karl Aue** in Dessau ist so eben erschienen:
**Schneider, Dr. Fr.**, herzogl. Anhalt-Dessauischer Hof-Kapellmeister, Ritter u. s. w., Harzlieder für vier Männerstimmen. Op. 99. 14e Sammlung der Gesänge für Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.
Jede Stimme wird auch einzeln abgegeben.

## Conservatorium der Musik zu Leipzig.

**Zweites Halbjahr 1843—44.**

Das Conservatorium bezweckt hauptsächlich: *höhere Ausbildung in der Musik*; der Unterricht erstreckt sich theoretisch und practisch über alle Zweige der Musik, als Kunst und Wissenschaft betrachtet, und umfasst namentlich *Harmonie- und Compositionslehre, Instrumentenspiel* (Clavier, Violine, Orgel, im Solo-, Partitur-, Quartett-, Orchesterspiel u. s. w.), *Gesang* (Solo- und Chorgesang); auch wird durch Vorlesungen über musikalische Literatur, Aesthetik und andere Theile der Musikwissenschaft, so wie in geeigneten Fällen durch Unterricht in der italienischen Sprache für umfassende Ausbildung der Zöglinge gesorgt. Als besondere Bildungsmittel bieten sich ausserdem dar: die in jedem Jahre stattfindenden Abonnements- oder Gewandhaus-Concerte und die dazu gehörigen Proben, ingleichen Quartett-Unterhaltungen; zu welchen sämmtlichen Zöglingen des Instituts der Zutritt unentgeltlich gestattet sein soll. Auch wird der Besuch der von dem Thomanerchore wöchentlich ausgeführten Kirchenmusik und der Vorstellungen der städtischen Oper zur musikalischen Fortbildung beitragen können.

Das Honorar für den *gesammten* Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler und ist vierteljährlich pränumerando an die Casse der Lehranstalt zu entrichten.

Am bevorstehenden 1. *November* 1843 beginnt ein neuer Cursus des Unterrichts.

Die Aufnahmeprüfung neuer Schüler und Schülerinnen erfolgt in der Zeit vom 22. *bis* 28. *October* d. J.; sie geschieht in der Reihenfolge wie die Anmeldungen bis dahin eingegangen sind; es werden jedoch sämmtliche Angemeldete ersucht, sich am 22. October, Vormittags, im Saale des Gewandhauses vor der Prüfungscommission persönlich einzufinden, wo ihnen dann nähere Bestimmung über die Zeit ihrer Prüfung zugehen soll.

Die Aufnahmeprüfung beschäftiget sich vorzugsweise auch mit Beurtheilung der practischen Leistungen der Angemeldeten, und es haben letztere daher geeignete, von ihnen bereits *möglichst gut* eingeübte Musikstücke (Clavier-, Violin-, Orgel- oder Gesangstücke) mitzubringen, welche sie, auf Verlangen, vor der Prüfungscommission ausführen sollen. Diejenigen, welche eigene Compositionen oder andere eigene schriftliche musikalische Arbeiten bei der Prüfung berücksichtigt wünschen, werden aufgefordert, dieselben ebenfalls mitzubringen oder noch vorher an das Directorium einzusenden.

Anfragen sind in frankirten Briefen an das unterzeichnete Directorium zu richten. Persönliche Anmeldungen können sofort bei dem Stadtrath Herrn Dr. *Seeburg* allhier erfolgen.

Leipzig, den 16. August 1843.

*Das Directorium am Conservatorium der Musik.*

## Grosse Musikalien-Auction in Leipzig.

Das Verzeichniss der von Herrn Musikdirector und Organisten *A. Pohlenz* hinterlassenen ansehnlichen Sammlung von Musikalien und Büchern, welche vom 2. — 10. October d. J. versteigert werden, ist so eben erschienen.

Leipzig, den 14. August 1843.

**C. E. Schmidt**, verpfl. Univ.-Proclam.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten August. № 35. 1843.



## *Die italienische Solfeggirkunst* in ihrer Beziehung zur deutschen Gesangcultur.

(Beschluss.)

Wenn es ausgemacht ist, dass aller menschliche Gesang auf der unwandelbaren Basis der menschlichen Natur ruht, so muss es auch eine unwandelbare Basis für den Kunstgesang aller Zeiten und Völker geben, mögen immerhin auf dem gemeinsamen Kunstterrain die verschiedenartigsten Bäume mit ihren Blüten und Früchten emporwachsen. Die Naturstimme ist blos das rohe Material, welches zum Kunstinstrumente herausgebildet werden muss; selbst bei der allergünstigsten Organisation werden sich in einer unausgebildeten Stimme neben gesunden und überkräftigen Tönen auch kranke, matte, scharfe, kurz für den Kunstgebrauch unanwendbare Töne vorfinden, die der Ausbildung und Verschönerung bedürfen. Soll somit die Stimme für Kunstgesang brauchbar gemacht werden, so müssen die Töne im ganzen Stimmbereich gleiche Klangschönheit erhalten; der angehende Sänger muss ferner alle Intervalle in den verschiedenartigsten Accordverbindungen treffen, alle Töne verschiedenartig modificiren lernen, und Herr der höheren Portament- und Bravourkunst werden.

Dies ist die gemeinsame Basis für jeden kunstvollen Gesang, jeder Sprache und jedes Landes. In dieser Beziehung bleibt die italienische Solfeggirkunst auch für den deutschen Sänger von grossem Werthe; da aber alle italienischen Solfeggien die Eigenthümlichkeiten vieler deutschen Vocalcomponisten ganz unberücksichtigt lassen, so muss nach meinem Dafürhalten das italienische Solfeggienwesen beschränkt werden; ich spreche dies um so unumwundener aus, da schon Pistocchi für italienische Sänger eine solche Beschränkung vorgenommen hat. Der einst so berühmte Farinelli stand schon in der ersten Periode seines Sängerruhms, als er den Gesangmeister Pistocchi besuchte, um sich von ihm ein unumwundenes Urtheil über seine bisherigen Leistungen zu erbitten. Pistocchi sprach: „Die Natur hat Ihnen alle Eigenschaften zu einem Gesangkünstler verliehen; Sie würden bei richtig geleiteten Stimmbildungsstudien jetzt ein wahrhaft grosser Sänger sein.“ — Farinelli hatte keineswegs ein solches Urtheil erwartet; er war aber beseelt von dem Wunsche, das Höchste in seiner Kunst zu leisten, und bat den würdigen Meister, seine Gesangstudien bei ihm fortsetzen zu dürfen. Pistocchi nahm den lernbegierigen Schüler an. Auf einem „einzigen Blatte“ waren die Studien verzeichnet, welche Farinelli mit dem beharrlichsten Fleisse täglich übte. — Nach Verlauf eines Jahres entliess der Meister seinen Schüler mit dem Zeugnisse eines vollendeten Gesangvirtuosen. — „Welche Uebungen mögen wohl auf diesem Blatte verzeichnet gewesen sein?“ — so hat schon Mancher gefragt; ich meine: im Wesentlichen wohl keine anderen, als:

1) Uebungen, welche (bei mündlich erlerntem, richtigem Tonansatze) den Mechanismus der Stimme täglich naturgemäss in Bewegung setzen; denn die Stimme muss täglich eingestimmt und in gehöriger Ordnung erhalten werden;
2) Uebungen, welche die Stimme in allen Tonlagen kräftigen, ausgleichen und ausdehnen, und
3) Uebungen, welche die Stimme geläufig machen.

Langjährige Erfahrung als Sänger und Gesanglehrer hat mich vollkommen überzeugt, dass die von mir bei Breitkopf und Härtel kürzlich herausgegebenen „täglichen Gesangstudien“ (mit einem Vorworte), zweckmässig betrieben, ganz wesentlichen Nutzen bringen; sie bilden das Fundament für alle weitere Solfeggirkunst, und machen einen guten Theil der gewöhnlichen modernen italienischen Solfeggien entbehrlich. Ist der Schüler in allen Transpositionen, in allen Stärkegraden und allen Bewegungsarten Herr dieser täglichen Studien, dann wird er bei beharrlichem Fleisse und erheblichem Talente die kunstreichen Solfeggien der besten Meister mit schnellem Erfolge überwinden lernen; so gekräftigt, wird sein Gesangorgan die Unebenheiten und das Unsangbare vieler deutschen Melodieen erträglich finden, er wird die deutschen Gesangsabnormitäten wohl gar — ich hätte beinahe gesagt — lieb gewinnen, doch das sei ferne!! — Denn wenn unsere deutschen Vocalcomponisten, von denen nur sehr wenige gute Cantabilität respectiren, wittern, dass die deutschen Sänger Widerstimmigkeiten lieb gewinnen, dann kann man gewiss sicher sein, dass sie gründliche Gesangstudien ganz vernachlässigen! Jeder ächte Instrumentalcomponist muss den Character der Instrumente studirt haben, will er anders wahren Instrumentaleffect hervorbringen. Ein Componist schreibe für irgend ein Orchesterinstrument eine instrumentwidrige Passage, er muthe ihm Töne zu, die der Spieler nur schlecht herausbringen kann, die nicht in der Tessitur des

Instruments liegen — gleich wird das Verdammungsurtheil über den Componisten gesprochen — und mit Recht. „Der Mann — heisst's — ist ein musikalischer Pfuscher, er will componiren, und versteht nicht die Instrumentation! das sind Clavier- aber keine Clarinettpassagen; die Cantilene liegt für die Violine, aber nicht für die Flöte;" kurz — die Composition mag noch so viel Geist und Leben athmen, sie wird verworfen, denn der Mann hat das Seine nicht gelernt, er schreibt unausführbare Sachen! — Hand auf's Herz, ihr deutschen Gesangcomponisten ohne Gesangstudium, wisst ihr, was es heisst: stimmgemäss schreiben? ich antworte: ihr seht den Splitter im fremden Auge, aber den Balken im eignen Auge seht ihr nicht! — Das Genie ist und erscheint nur insofern gross, wiefern es durch Studium gereift ist. Mozart hat unwiderleglich dargethan, dass man auch bei der complicirtesten, geistreichsten und selbst bei massenvoller Instrumentation den Sänger in seinen Rechten lassen könne; jetzt aber würdigt man oft den Sänger zum Instrumente herab. — Unsere vornehmen Vocalcomponisten müssen den guten Cantabilitätsstyl der Italiener sich aneignen, dabei sich aber vor den modernen Auswüchsen desselben hüten, und uns mit ihrem überlegenen Kunstvermögen im guten Style Gutes liefern. Dann wird die Vocalkunst von hier aus neu erblühen, dann wird wohl auch Einer kommen, der in diesem guten Style die verdorbene Dichtungs- und Gesangeinheit auf dem Theater herstellt, wie sie namentlich Mendelssohn-Bartholdy im Oratorium glücklich hergestellt hat. Die alten italienischen Vocalcomponisten waren fast ohne Ausnahme gründlich gebildete Sänger und schrieben stimmgemäss; was Wunder, wenn die damaligen Sänger nach langjährigen Stimmbildungsstudien Kunstwürdiges in ihrer Art leisteten? — Ist der deutsche Sologesang im Sinken, so ist er durch Deutschlands Componisten gleichfalls heruntergebracht; gar Viele reiten hier auf fremdländischen Rossen, und so weiss denn der deutsche Sänger oft nicht, in welchem Sattel er recht und gerecht sitzt. Es rette der Deutsche auch seine Nationalität in der Kunst des Gesanges, er stifte Gesangschulen, damit der angehende Sänger eine solide und gründliche, ruhig erzogene Bildung erhalte. Die italienische Gesangmethode muss eine mehr erweiterte und sichere Basis erhalten, die für die eigentliche Kunst so wichtige Vortragslehre aber zur psychologischen Disciplin erhoben werden, dann wird auch auf deutschem Boden die Gesangkunst neu und kräftig erblühen.

## Recensionen.

*F. W. Marpurg*: Abhandlung von der Fuge. Nach den Grundsätzen und Beispielen der besten in- und ausländischen Meister entworfen. Neu bearbeitet, mit erläuternden Anmerkungen und Beispielen vermehrt von *S. Sechter*, erstem Organisten der k. k. Hofcapelle in Wien. Wien, bei A. Diabelli u. Comp. Preis: Erster Theil 10 Fl. Zweiter Theil 12 Fl. Conv.-M.

Herr S. Sechter, welchen wir in Kenntniss und Ausübung als einen der ersten Contrapunctisten unserer Zeit zu ehren haben, hat sich durch die neue Ausgabe dieses Werkes ein sehr anerkennungswerthes Verdienst erworben. Marpurg's Abhandlung von der Fuge steht seit vielen Jahren in einem fast unangetasteten guten Rufe. Es ist das ausführlichste Buch über diesen Gegenstand, durch den Text und vorzüglich durch die grosse Menge guter Beispiele gründlich und anschaulich belehrend. Diese letzteren waren aber in der früheren Ausgabe in einem besonderen Hefte enthalten, in engem, veraltetem und ungefälligem Drucke. Herr Sechter hat dieselben in den Text aufgenommen, an den betreffenden Stellen eingeschaltet und so den Leser der Mühe des unbequemen und zerstreuenden Nachsuchens überhoben. Ueberdies verdanken wir aber dem neuen Bearbeiter noch manche ergänzende und berichtigende Bemerkungen, so wie die Verbesserung vieler veralteten oder zu unbestimmten Ausdrücke. Die Schwierigkeiten, welche sich bei der Revision eines so voluminösen Werkes vorfinden, das der Zeit angemessen hergestellt werden soll, ohne im Wesentlichen etwas von seiner Einrichtung zu verlieren, sind immer grösser, als es nach vollbrachter Arbeit scheinen will. Als Anhang erhalten wir eine schätzbare Zugabe in der Analyse der Schlussfuge von Mozart's Cdur-Symphonie. Zu bedauern ist allein bei dieser neuen, sehr schönen Edition, dass das Werk durch die Art des Druckes (in Zinn geschlagene Schrift) um so vieles theurer geworden ist. Die letzte Ausgabe von 1806, Leipzig, bei C. F. Peters, kostete 3 Thlr. 20 Gr. Diese neue 22 Fl. Conv.-M. — fast das Vierfache. — Dadurch wird aber die Anzahl derer, die sich das Werk käuflich anschaffen können, sehr verringert. Möge es der kleineren Zahl in seiner neuen Gestalt um so grösseren Nutzen bringen. —*n*.

Dr. *H. Marschner*: „Verloren." — „Hinaus in die Welt." — „Der Seemann." Gedichte von *Wolfg. Müller*, für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 123. Dresden, bei W. Paul. Pr. No. 1. 12½ Ngr. No. 2. 15 Ngr. No. 3. 17½ Ngr.

Es werden uns hier drei Gesänge geboten, die sämmtlich das Streben des trefflichen Componisten nach Characteristik beurkunden. Die geistvollen, oft wahrhaft ergreifenden Dichtungen sind mit Ernst und Wärme aufgefasst, und meist recht prägnant wiedergegeben. — Sind die drei Compositionen auch nicht von gleichem Werthe, so erregen sie doch, jede in ihrer Weise, ein nicht gewöhnliches Interesse und sind sehr geeignet, dem Componisten neue Freunde zu werben.

No. 1. Verloren. Die gut gedachte Einleitung deutet recht bezeichnend die aufgeregte, ruhelose Stimmung des Sängers an. Dass der Componist die declamatorisch gehaltene Melodie durch den Begleitungsbass verstärken lässt, während die rechte Hand die Harmonie zu führen hat, finden wir vollkommen angemessen; vielleicht würde jedoch ein früheres Abbrechen dieser Begleitungsart noch wirksamer gewesen sein. Auch wäre dem achtzeiligen, ganz gleichen Rhythmus wohl eine Steigerung oder Nüancirung vortheilhaft gewesen, zumal da, nach einem kurzen Zwischenspiel, derselbe Rhythmus mit ganz gleicher

Betonung wiederkehrt. Ungemein wohlthuend ist nach dem schmerzvollen, durch scharf distonirende Begleitung noch verstärkten Ausrufe, und überhaupt nach der schwermüthigen Färbung des Ganzen, die milde, tief empfundene Stelle: „O könnt' ich nur einmal sehen die tiefen, frommen Augen!" Eben so schön declamirt als harmonisch eindringend behandelt, erscheint dieser Satz so naturgetreu und besänftigend, dass man fast wünscht, es hätte dem Componisten gefallen mögen, auch dem nahen Schlusse diesen versöhnenden Character zu geben (was sich psychologisch recht wohl vertheidigen liesse), statt, wie er es nun vorgezogen hat, durch ein wehmüthiges Nachspiel, im Sinne der Einleitung, den Horizont wieder zu verdüstern. Bedeutsam tritt indess dabei noch die geschickt verwebte Erinnerung an die erste declamatorische Stelle des Gesanges hervor: „Ich ruh' nicht in den Nächten!" — ein kleiner, aber recht künstlerischer Zug.

No. 2. „Hinaus in die Welt!" Nach Auffassung, Form und Bewältigung des Stoffes bei Weitem das beste Stück dieser Trilogie. — Dieser kecke, fast übermüthige Cosmopolit, der da laut verkündet:

Ich baue kein Haus, ich säe kein Feld,
Meine Wohnung ist rings die unendliche Welt!
Ich pflanze keine Reben, ich presse keinen Wein —
Der schäumende Becher ist mein, ist mein!

dieser „schnellflüchtige Gast der Minute," wie er sich selbst bezeichnet, tritt wahrhaft lebendig in Tönen vor uns hin. Sein fast zu rauhes Verschmähen der Heimath und die beinahe frivole Art, wie er von Freundschaft und Liebe denkt, hat der Componist, wenn auch nur in leisen Zügen, doch wohlthuend gemildert. In dieser Beziehung tritt vortheilhaft die Stelle hervor, wo bei den Worten: „Durchstreif' ich im hellen, goldsonnigen Strahle" die gesteigerte und doch so milde Begleitung mit dem fast erwünschten Ruhepuncte, selbst wie ein freundlicher Strahl, den Weg des kecken Gesellen erhellt. Dieselbe Genüge empfindet man, wo der Componist sinnig und wirksam die Worte wiederholt: „Fahr' wohl, Bruderherz!" Das Ganze bildet im kleinen Raume ein treffliches Characterstück von rascher, glücklicher Conception und consequent festgehaltener, ansprechender Form. —

Das dritte Characterbild dieser Sammlung: „Der Seemann," ist, dem Raume nach, das ausführlichste, auch unverkennbar mit sinnigem Ernste erfasst und mit rühmlicher Ausdauer durchgeführt, und doch steht es an glücklicher Auffassung, wie an concentrirter Wirkung dem vorhergehenden weit nach. Die Schilderung der Scene, auf der sich die Dichtung bewegt, ist wirksam und ohne jenen stereotypen Wellenschlag der Begleitung im kurzen Vorspiel angedeutet, und eine fortwährend interessante Begleitung hebt und trägt auch die erste Strophe des Gesanges, in welcher der Seemann das „blaue, unendliche Meer begrüsst." Dann aber geht das Gedicht und mit ihm die Composition in's Breite und Weite und das Interesse ermattet. Wir verkennen in dieser oft recht schwunghaften Ausführung das Streben nach Characteristik eben so wenig, als einzelne treffende, geniale Züge, aber die rechte, warme Theilnahme wird dadurch nicht angeregt. Man fühlt sich erst dann behaglich, als die Anfangsstrophe wieder eintritt, welche, einen kleinen Zusatz ausgenommen, unverändert wiederholt wird. Mag nun diese Wiederholung aus der Idee des Dichters hervorgegangen sein, oder sei sie poetische Licenz des Componisten: man heisst sie nach dem Vorhergehenden doppelt willkommen, da sie eben so natürlich den Schluss bildet, wie sie den Anfang bezeichnete.

Wir empfehlen nun diese drei, auch einzeln abgedruckten interessanten Gesänge den Baritonisten (sie sind sämmtlich für männlichen Vortrag berechnet), mit Ueberzeugung, da auch ihr poetischer Inhalt nicht ohne Bedeutung, die Ausführung aber ohne Schwierigkeit ist. *Al.*

---

## Nachrichten.

*Dresden*, im August. Es ist seit meinem Letzten von hier nichts Erhebliches zu berichten, als dass im Concert im Palais des grossen Gartens am 9. d. M. *Beethoven's* B dur-Symphonie unter Direction des Herrn CM. *Reissiger* von der königl. Capelle ausgezeichnet präcis ausgeführt wurde. *Moriani* sang dann eine Arie aus Anna Bolena von *Donizetti* mit vielem Beifall, und *Rossini's* Stabat mater (hier noch neu) machte den Beschluss, ohne sonderlichen Eindruck hervorzubringen. Dem. *Walther* aus Brünn hat als Agathe im Freischützen und Lucrezia Borgia mit Beifall Gastrollen gegeben; ihre Mezzosopranstimme ist klangvoll, die Methode jedoch nicht die beste. Signor *Zucconi*, bisher bei der italienischen Oper der Königsstädtischen Bühne in Berlin, hat hier den Belissrio und Alfonso in der Lucrezia Borgia mit Beifall gesungen, obgleich das häufige Tremuliren seiner übrigens starken Baritonstimme anfangs auffiel. Signor *Zezi* ist auf unbestimmten Urlaub, zur Wiederherstellung seiner Gesundheit, nach Italien abgereist. Noch immer werden die drei Opern: Lucia di Lammermoor, Lucrezia Borgia und Belisario bis zum Ueberdruss wiederholt, da *Moriani's* Repertoir fast ganz auf *Donizetti* beschränkt ist. — Die deutsche Oper feiert gänzlich. Der Freischütz und Fra Diavolo wurden nur mittelmässig gegeben, da besonders *Tichatschek* und *Dettmer* vermisst werden. — Im grossen Garten fand ein recht gutes Extraconcert unter Leitung des MD. *Hartung* Statt, in welchem *Spohr's* historische Symphonie und *Lindpaintner's* kriegerische Jubel-Ouverture gut ausgeführt wurden. *J. P. S.*

---

*Leipzig*. Am 13. August, Nachmittags 4 Uhr, gab unser *C. F. Becker* in der hiesigen Nicolaikirche zum Besten des Taubstummen-Instituts ein Orgelconcert. Das Programm bestand aus folgenden Stücken: Präludium für zwei Manuale und Pedal von *J. S. Bach*, gespielt von *Becker*; Fuge (G dur) von *Krebs*, gespielt von demselben; Trio über den Choral: Meinen Jesum lass' ich nicht von *Becker*, gespielt von Fräul. *Louise Ave-Lallemant*; Adagio von *Becker*, gespielt von ihm selbst; freie Veränderungen über einen Choral, von demselben; Fuge von *Eberlin*, gespielt von Fräul. *Lallemant*; Trio über den Choral: Meine Seele erhebt den Herrn von *J. S. Bach*, gespielt von *Becker*; Adagio für Flöte und Orgel von

Letzterem, vorgetragen von ihm und Herrn Kammermusikus *C. G. Belcke;* sechsstimmiges Ricercare über das königliche Thema von *J. S. Bach*, gespielt von *Becker* und Fräul. *Lallemant*. —

Ueber den Vortrag des Concertgebers selbst etwas zu sagen, wäre überflüssig; es genügt die Bemerkung, dass er auch hier seine längst und überall anerkannte Meisterschaft bewährte; unter solchen Händen wird das königliche Instrument stets den tiefen Eindruck machen, welchen es auch diesmal auf das zahlreich versammelte Publicum hervorbrachte. Namentlich schien das gemüthlich schöne Adagio für Flöte und Orgel allgemein anzusprechen; Herr *Belcke* trug seine Partie mit jener edlen einfachen Weise vor, welche der Würde des Ortes wie der Composition entsprach.

Ein besonderes Interesse gewährte die Erscheinung des Fräul. *Lallemant*, einer zu schönen Hoffnungen berechtigenden Schülerin des Concertgebers. In dem *Becker*'schen Trio zeigte die talentvolle junge Dame die Weichheit, welche dies treffliche Tonstück erheischt; in der *Eberlin*'schen Fuge und dem *Bach*'schen Ricercare eine Kraft, wie man sie bei dem zarten Geschlecht kaum erwarten dürfte. In der tüchtigen Schule eines solchen Lehrers wird sich Fräul. *Lallemant* gewiss einen ehrenvollen Platz unter den Künstlern zu erringen wissen.

Dem Meister aber sei für den wahrhaft erbaulichen Kunstgenuss, den er durch sein Concert allen Zuhörern bereitet hat, der herzlichste Dank dargebracht! —*e.*

---

*Weimar*, im Juli 1843. Vom 18. Februar d. J. an bis zum Schluss der Vorstellungen am 18. Juni fanden im grossherzogl. Hoftheater folgende Aufführungen Statt: Fanchon, Freischütz, Oberon, Zauberflöte, Flucht, zwei Mal, Mary, Max und Michel, Chevalier von St. Georges, Diamant des Geisterkönigs, zwei Mal, Götz von Berlichingen, Lenore, Rückkehr in's Dörfchen, Verschwender, Waise und Mörder, Heimliche Heirath, Liebestrank, zwei Mal, Romeo und Julie, Tochter des Regiments, drei Mal, Brauer von Preston, Feensee, Fra Diavolo, Johann von Paris, Zampa.

Neu waren die Tochter des Regiments, und die Flucht. — Die Flucht, nach dem Französischen frei bearbeitet von Herrn *von Pless*, componirt von dem sehr talentvollen noch ziemlich jungen braven Violinisten der grossherzoglichen Capelle Herrn *Stör*, erhielt ziemlichen Beifall. Das Sujet ist nicht übel, interessirt aber doch nicht genug. Das mag wohl die Hauptursache sein, warum die frische, lebendige, melodiöse und zuweilen brillante Musik nicht grössere Wirkung machte. — Die Tochter des Regiments ist schon auf zu vielen Theatern in Deutschland gegeben, als dass es noch an der Zeit wäre, Viel darüber zu sagen. Es genügt zu bemerken, dass auch hier die leichte, heitere Musik, in der neben vielem leichtfertig Gearbeiteten doch auch recht wackere Sätze vorkommen, sehr ansprach. Lässt es sich an dem Textbuch tadeln, dass es nicht nur leichtfertig, sondern geradezu liederlich gearbeitet ist, und manche sich von selbst darbietende interessante Situationen nicht benutzt, dagegen andere gleichgiltige, völlig fremde gewaltsam herbeigezogen sind, ohne dass man die Ursache deutlich einzusehen vermag, so ist doch auch Eines an ihm zu loben, das sich nur von wenigen neuen französischen Opern sagen lässt, nämlich: es kommt einmal zur Abwechselung gar nichts Obscönes in der Oper vor. Das ist um so mehr lobpreisend hervorzuheben, da es mehrere französische neue Operndichter geradezu darauf anzulegen scheinen, die schöne Gelegenheit, ihre trefflichen Lehren vor vielen Tausenden auskramen und durch Hilfe der Scenerie, lebendigen Handlung und Musik um so eindringlicher zu machen, recht mit Fleiss benutzen, um Religion lächerlich, Sittlichkeit als Kleinkrämerei, und Fürsten als verächtlich oder hassenswerth darzustellen. Wem diese Behauptung hart und schroff erscheint, der vergleiche nur z. B. die Opern: Der Gott und die Bajadère, der Postillon von Lonjumeau, das eherne Pferd — hier und da auch: der Brauer von Preston, der Feensee — Robert der Teufel, und die Hugenotten. — Wenn in einem Buche solche Schändlichkeiten vorgetragen würden, als in diesen Opern, so wäre es wenigstens zweifelhaft, ob es die Censur passirte; ein Buch aber muss schon viel Ruf haben, wenn es Zehntausend lesen sollen, da hingegen eine Oper, die gefällt, leicht von Hunderttausend und oft mehrere Male besucht wird. Unterliegen Operntexte gar keiner Censur?

Hofconcerte gab es nur einige wenige und von fremden Künstlern hörten wir nur den uns schon bekannten ausgezeichneten Clarinettisten Herrn *Bärmann* aus München. — Im März gab das Militärhoboistencorps zwei Concerte für die Armen im Erzgebirge und für die Abgebrannten in Buttstädt, die zahlreich besucht waren und verdienten Beifall fanden. Hervorzuheben waren zwei Männergesänge, ausgeführt von dem Unteroffiziersängercorps, ein Violinconcert von *Beriot*, brav gespielt von Herrn *Hemmann*, und ein sehr brav von Herrn *Springer* aus Frankfurt a. M. geblasenes Bassethornconcert. — Im April gab die Capelle ihr erstes Concert, in dem *Beethoven's* Cmoll-Symphonie und *Haydn's* Abschied-Symphonie (die hier nur Wenigen bekannt war) und mehrere Gesänge von den Sängern des Theaters sehr gut ausgeführt wurden. Das meiste Interesse nahm jedoch, und mit vollem Recht, der junge Violinvirtuos Herr *Bazzini* aus Mailand in Anspruch, der dreimal spielte. Dem Lobe, das ihm von andern Orten her schon in diesen Blättern gespendet wurde, stimmen wir vollkommen bei. — Die berühmte Sängerin Mad. *Hasselt-Barth*, die sich einige Tage bei ihrem Onkel, der hier lebt, aufhielt, sang nicht öffentlich, veranstaltete jedoch eine musikalische Abendunterhaltung im Concertsaale des Stadthauses, zu dem sie nahe an 200 Musiker und Dilettanten einlud. Referent, durch Unwohlsein verhindert, der freundlichen Einladung zu folgen, hörte von Allen, die dort waren, Stimme, Ausdruck, Gewandtheit u. s. w. nur loben, ja von mehreren enthusiastisch loben, von Einzelnen doch aber auch bescheidene Zweifel in den Geschmack der zuweilen angewandten neumodigen carikirten Art des Vortrags, die grelle Contraste liebt, da und dort Alles auf die Spitze stellt und selbst Zittern der Stimme als Ausdrucksmittel nicht verschmäht. — Die berühmten Quartettspieler Gebrüder *Müller* und den

grossen Harfenisten *Parish-Alvars*, die sich fast gleichzeitig einige Tage hier aufhielten, bekamen wir leider nicht zu hören, da die Theaterverhältnisse ihnen keine bequemen Abende zu Concerten frei liessen. — Von neuen Opern für den Herbst ist noch nichts mit Sicherheit zu melden.

---

*Erfurt*. Concertbericht vom 1. März bis letzten Mai. Das fünfte Familienconcert des Erfurter Musikvereins brachte die heitere, neckende B dur-Symphonie des ewig jungen *Haydn*, ein Potpourri für Violine von *Spohr* (Herr *Fuckel*), Gesänge von *Spohr* und *Krebs*, und *Beethoven's* tiefergreifende Musik zu Egmont. *Mosengeil's* Gedicht, das manchen begründeten Tadel erfahren, das aber nichts destoweniger an vielen Stellen von grosser Wirkung ist, wurde von dem herzogl. Coburgischen Hofschauspieler Herrn *v. Kawaczinski* vortrefflich gesprochen. Die musikalische Ausführung war ebenfalls befriedigend. In Beziehung auf die Zusammenstellung des Programms hätte es wohl angemessen sein dürfen, das Concert, dessen zweiter Theil uns jenes hochernste Drama vor die Seele führen sollte, etwas anders auszustatten, und namentlich durch eine Symphonie erustern Characters beginnen zu lassen. — Das sechste Concert (am Charfreitage) füllte *Graun's* „Tod Jesu" aus. — Einen seltenen, langersehnten Genuss bot das siebente, in welchem die Gebrüder *Müller* aus Braunschweig drei Quartetten von *Haydn*, *Mozart* und *Beethoven* in weltbekannter Weise vortrugen. Den tiefsten und allgemeinsten Eindruck machte *Haydn's* wunderschönes Quartett in B dur. Die Beigaben des Concerts, zwei Lieder für eine Sopranstimme mit Begleitung eines Männerchores von *F. Hiller* („Lebenslust" und „Die Lerchen") sprachen sehr an. Die Sopranpartie wurde von einer jungen Dilettantin mit frischer Stimme, anzuerkennender Fertigkeit und mit jener wohlthuenden Natürlichkeit gesungen, die der Vortrag eines Liedes erheischt. — Der Saal war gefüllt, jedoch weniger, als zu erwarten stand. —

In den drei Soiréen der Herren *Dietrich*, *Habermann* und *Ritter* wurden, als hier noch nicht öffentlich gehört, vorgetragen: Trio (Op. 11), Sonate (Op. 5 und 26) und Sextett für Blasinstrumente von *Beethoven*, Quartett von *Weber*, Trio (Op. 99) von *Fr. Schubert*. Die letzte Soirée am 22. März deutete durch das von *Goethe's* Freunde *Zelter* so einzig componirte Lied: „Ueber allen Gipfeln ist Ruh," dem der erste Satz von *Beethoven's* Sonate, Op. 101, voranging, auf den Sterbetag des deutschen Dichterfürsten hin. — Herr *Dietrich* erregte in einigen Compositionen von *Romberg* und *Dotzauer* durch sein Spiel, das immer mehr an Character und Sicherheit gewinnt, so wie der Clarinettist Herr *Knoch* besonders durch seinen schönen Ton die beifälligste Theilnahme. —

In einer Privat-Musik-Aufführung in der hiesigen Kaufmanns-Kirche wurden unter Leitung des Organisten *Ritter* vorzugsweise Gesänge aus *Händel's* Oratorien gesungen. — Nur zwei reisende Künstler Herr *Bazzini* und Fräul. *Wetterhahn* gaben in dem angeführten Zeitraume Concerte; Berichterstatter war ihnen beizuwohnen verhindert. — *A. G. R.*

---

*Halle*. Der academische Künstler Herr *J. Grüneberg* hierselbst, dessen Vater bekanntlich der Erfinder des „Piano-droit" ist, hat im Anfange dieses Jahres einen Cabinetflügel gebaut, in welchem der sogenannte Leistenkasten durch ein eisernes Gerippe ersetzt worden ist. Auf den Wunsch des Herrn *Grüneberg* nahm ich das Instrument in den letzten Tagen des April in Augenschein; ich fand ein Gehäuse von Holz, der bisherigen Flügelform ganz ähnlich, doch war das Innere, wo sonst Stimmstock, Anhängeplatte, Resonanzboden, hölzerne und eiserne Verspreizungen u. dergl. befindlich — ganz leer. Alle Theile, welche zur Befestigung und Spannung der Saiten dienen, bestanden aus massivem Eisen und bildeten mit dem hölzernen Resonanzboden und der Dämpfung ein isolirtes Ganzes. Dieses eiserne Gerippe mit Saitenbezug, Dämpfung und dem hölzernen Resonanzboden wurde in das Gehäuse hineingelegt, die Claviatur sammt Mechanismus in gewöhnlicher Weise eingeschoben und das Instrument so vollständig fertig.

Die Vortheile dieses neu construirten Pianoforte sind so augenfällig und mannichfach, dass ihr Einfluss auf den bisherigen Pianofortebau wohl schwerlich ausbleiben wird; es sei mir erlaubt, wenigstens einige hervorzuheben. Reparaturen am Resonanzboden, wenn sie hier überhaupt vorkommen können, sind in ganz kurzer Zeit und mit viel weniger Kosten, als bisher, zu bewerkstelligen, da der Resonanzboden in einigen Stunden weggenommen und wieder angeschraubt werden kann, ohne den Saitenbezug in irgend einer Weise zu verletzen. Durch die Trennung des eigentlichen Pianofortekörpers vom Gehäuse ist es ferner möglich, denselben Tonkörper für verschiedene Gehäuse zu benutzen. — Da der Resonanzboden von unten ganz frei liegt, so wird auch mit der Zeit eine vollständige Theorie für den Bau der Resonanzböden gewonnen werden können. Die Einflüsse der Temperatur auf den Saitenbezug und das eiserne Gerippe sind jedenfalls gleichmässiger, die Stimmung ist somit haltbarer, als bei dem bisherigen hölzernen Kastenbaue. Aus dieser einfachen Darlegung ergibt sich zugleich die Abweichung von der bisherigen Pianoforte-Construction. Erreicht der strebsame Künstler in seinem neu-construirten Pianoforte die Klangschönheit der besten Instrumente mit gewöhnlichem Leistenkasten, so zweifle ich nicht, dass seine sinnreichen Veränderungen im Pianofortebaue auch als wirkliche Verbesserungen allgemeine Anerkennung finden werden. *G. Nauenburg*.

---

## *Frühlingsopern u. s. w. in Italien.*

### Königreich Beider Sizilien.

*Palermo*. (Teatro Carolino.) Die im vorigen Berichte hinsichtlich der noch zu gebenden neuen Oper *Sara, ovvero la pazza della Scozia*, vom Neapolitaner Grafen *Gabrielli*, ausgesprochene Prophezeihung ist eingetroffen. Besagte, am 30. März, also bereits im Frühjahr in die

Scene gegangene Oper fand zwar theilweise von Freunden Beifall, Maestro und Sänger wurden nach dem ersten Act hervorgerufen, allein Alles zusammen gleicht so ziemlich den übrigen vom Grafen componirten zwölf Opern und ungefähr zwanzig Balleten, deren Musik stets zur Armenclasse gehört. Auswärtige Zeitschriften, mitunter deutsche, von einigen inländischen verführt, haben sogleich und ohne Weiteres nach einer langen Posaune gegriffen und die glänzende Aufnahme der Sara in die Welt hineingeschmettert. Das so eben Berichtete und das noch Folgende mögen hinfüro jenen Posaunen zum Sordino dienen. Die eigentliche Aufnahme in der ersten Vorstellung war: Ouverture = kalt, Introduction = lau, Cavatine der Manzocchi (Titelrolle) blos die Cabalette applaudirt nebst Hervorrufen der Sänger und des Maestro. Dasselbe gilt von der Cavatine des Ivanoff (Evano) und dem Duette zwischen der Manzocchi und Bassisten Infom (Douglas), der Cabalette wegen. Finale, eiskalt. Zweiter Act, Silenzio perfetto mit untermischtem Zischen.

Am 5. April hatte die Manzocchi ihr Benefiz mit Pacini's Saffo, und am 8. April endigte die Stagione (welch eine Confusion in den heutigen Witterungs- und Theatralstagioni!) mit dem ersten Acte der Maria d'Inghilterra, ebenfalls von Pacini, und den beiden letzten Acten seiner Saffo. Später wurden die Vorstellungen ersterer Oper fortgesetzt, und die Campobello (eigentlich Baronesse Felicita Kransnopolsba Gottesmann, Tochter eines pensionirten polnisch - österreichischen Husarenrittmeisters) sang die Titelrolle mit Beifall. Und so endigte die Impresa des Fürsten von Cutò, die glänzendste, die Siciliens Hauptstadt in ihren Annalen aufzuweisen hat, und die bekanntlich mit vorigem October begann und im April endigte.

Einige Aeusserungen der hiesigen Zeitschrift l'Occhio (das Auge) bei Pacini's Abreise im vorigen Carneval mögen hier nachträglich Platz finden. In einem sehr langen Artikel über seine Maria d'Inghilterra heisst es unter Anderm: „Lebe wohl, Johann Pacini, ein Lebewohl gibt Dir Dein gerührtes Vaterland (er ist bekanntlich in Bellini's Vaterstadt geboren), nur allzukurz durch Deine Gegenwart erfreut, stolz auf einen so grossen Sohn! Mit Bellini schien das musikalische Genie erloschen, doch mit Dir, o Pacini, ist es wieder erwacht; in die Wunder seines Gesanges eingeweiht (ispiranduti ne' portenti del canto di lui), hast du die italienische Melodie vor jedem barbarischen Einfall (barbara invasione) unverletzt bewahrt. Die Saffo, die Fidanzata haben Deinen Namen unter die erhabensten, mit welchem die Ausländer deine Stirne zieren (!), erhoben. Sicilien, gross wegen des Ruhms seiner Söhne, ist stolz, Dich unter ihnen zu zählen u. s. w."

*Chieti.* In Bellini's Beatrice di Tenda und Mercadante's Emma d'Antiochia hat die Parepa und der brave Bassist Luigi Rinaldini so sehr gefallen, dass sie bereits für künftigen Frühling 1844 engagirt wurden. Tenor Nerozzi und die Comprimaria Bianchini befriedigten Beide.

*Neapel.* Mit drei neuen Opern — und was will ein solch Ternarium heutzutage sagen! — war die diesjährige Frühlingsstagione ungewöhnlich mager und blass. Der Vorstellungen auf den beiden königl. Theatern waren weniger als sonst; von den älteren Opern gab man Donizetti's Lucia di Lammermoor und Ajo nell' imbarazzo, Mercadante's Giuramento, Coppola's Nina und Pacini's Saffo. In der Nina debütirte die Dabedeilhe mit einer voce velata und mässigem Beifall. Glänzend war das erste hiesige Auftreten der Goldberg im Juni im benannten Giuramento und in Pacini's Saffo, bei welcher Gelegenheit eine Neapolitaner Zeitschrift folgende Beschreibung von ihr gibt: Jung, schön, Theatralfigur, sprechende Miene, edle Haltung, elegante Manieren und etwas einförmige Action, tiefes Fühlen wenn sie sich beeifert; ziemlich umfangreicher Mezzosopran, sehr stark in einigen hohen, regelmässig in den mittlern, schön in den tiefen Chorden, gute Schule, wenig Geläufigkeit, ziemlich gute Aussprache. Ihr zur Seite sangen die Tenore Basadonna, Fraschini und der hier beliebte Bassist Coletti; die Altistin Taglioni befriedigte nicht. In der neuen und ersten Oper del Maestro *Vincenzo Battista*, *Anna la Prie* betitelt, mit einigen modern hübschen Dingerchen, wurden mehrere Stücke, besonders die Gruiz beklatscht, Tamberlik und Benventano öfters applaudirt; überhaupt gefiel die Oper mehr in der Folge. Die zweite neue Oper: *Il Ravvedimento*, Buch von *Salvatore Camerano* und Musik von seinem Bruder *Luigi*, gefiel weit weniger. Die Musik ist schreckbar lärmend und hat beinahe gar nichts Bemerkenswerthes aufzuweisen. In dieser zweiten Oper des Maestro (seine erste hiess bekanntlich I Ciarlatani) wurde bekanntlich um die Wette geschrieen; Fraschini schrie noch mehr als ihm Camerano vorgeschrieben. Eine noch zu gebende Operette: *Una Scena artistica* wurde, wegen Anspielung auf Impresarj, suspendirt. Auf dem Teatro Fondo wurden mitunter mechanische Spiele gegeben.

Das Teatro Nuovo hatte von den älteren Opern: Giuramento (mit der Vilmot, Gualdi, Labocetta), Chiara di Rosenberg, Gemma di Vergy, Scomessa, Lotteria di Vienna, am Meisten die Villana Contessa, worin die Barcelona mit hübscher Figur, einer gewissen Grace und ziemlichem Beifall debütirte. In der Chiara erhielt eine Schinardi (Titelrolle) Aufmunterung, Labocetta sang gut, Fioravanti und Casaccia sind bekannt. Die neue Oper *Il Morto e il Vivo*, del Maestro *Ant. Brancaccio*, worin die Vilmot, die Luciani, Tenor Zoboli und Casaccia wirkten, machte Fiasco.

Mad. *Bishop*, die mit Herrn *Bochsa* auch in den hiesigen königl. Theatern zwei Academieen mit Beifall gegeben, wurde auf 2½ Monat engagirt auf denselben zu singen. Sie debütirte bereits nicht sehr glücklich in der Sonnambula, deren Stücke sie ohnehin in den Academien vorträgt; der hier beliebte, schon bis zu Ende Fasten 1848 engagirte Tenor Fraschini trug zu jenem Nichtgelingen seinen Theil bei. Die Bishop singt auch nächsten Herbst und Carneval auf den Theatern Valle und Apollo zu Rom.

Die beiden königl. Theater S. Carlo und Fondo wurden auf fernere vier Jahre (von Ostern 1844 angefangen bis zu Ende Fasten 1848) an ihren dermaligen Impresario Edouard Guillaume mit einer jährlichen Beisteuer von ungefähr 50,000 Ducati (etwas über 80,000 Augsb. Gulden) verpachtet. Die Tadolini wurde auf zwei

Jahre, Tenor Fraschini, wie gesagt, bis zu Ende der Impresa engagirt, und Mercadante als Musikdirector ernannt. Welch eine grosse Begebenheit letztere Ernennung sei, beweist ein eigener „sehr langer" mit Aeusserung der grössten Freude hierüber im hiesigen Omnibus, einer nicht üblen litterarisch-belletristischen Zeitschrift, erschienener Artikel, wobei unter Neapels Wunder (Pompeji, Ercolano und Pozzuoli) auch das Theater S. Carlo gerechnet wird. Bei Gelegenheit als zu London im so eben vergangenen Frühjahr Pacini's Saffo mit vielem Beifall gegeben worden, macht dasselbe Blatt in einer Note folgende merkwürdige Bemerkung: „Es ist interessant, zu wissen, dass unter den drei Maestri Pacini, Donizetti und Mercadante, in London Pacini, in Wien Donizetti und in Berlin Mercadante als der grösste Meister betrachtet wird; gewiss ist es, dass alle drei wahre Glorien Italiens sind." — Dass der grosse Beifall der Saffo zu London mehr der so eben aus Italien zurückgekehrten Landsmännin Prima Donna Novello (Titelrolle) galt, weiss Herr Torelli, Redacteur des Omnibus, dem auch der Artikel über diese Oper im Londoner Athenäum gewiss unbekannt ist, freilich nicht. Mit Donizetti mag es seine Richtigkeit haben; er ist ja dermalen der allergrösste Maestro auf dem ganzen Erdboden, was wohl selbst der grosse Rossini zugestehen wird. Was aber die jetzt in den Seligkeiten der italienischen Oper sich badenden und herumschwimmenden Berliner zu ihrem, von nur gedachtem Torelli auserkorenen italienisch-musikalischen Gott sagen werden, ist man in der stolzen Parthenope sehr begierig zu wissen.

### Kirchenstaat.

*Rom.* Das Lomb. Venet. Königreich und Piemont abgerechnet, stellte das ganze übrige Italien diesen Frühling das Bild eines wahren Opernmarasmus dar. Ist es Uebersättigung am ewigen modernen Klingklang oder eine andere Ursache: genug, la Capitale del Mondo Cattolico, wie Rom genannt wird, hat sich ausserordentlich verschwenderisch gezeigt, und in ihren Jahrbüchern gewiss keine zweite solche Theatralstagione di primavera aufzuweisen. Gehen wir die dem Singspiel gewidmeten Theater der Reihe nach durch.

(Teatro Metastasio.) Eben so unglaublich als ohne Beispiel hatte dies kleine Theater im diesjährigen Frühling zwei Prime Donne (Jenny Olivier, Adelina Rosetti-Rebussini), zwei Primi Tenori (Filippo Tati, Settimio Malvezzi), zwei Primi Bassi (Giuseppe Rebussini und Giovanni Fiorio), einen Buffo (Gennaro Luzio) und einen Primo Contralto (Giovannina Pozzolini) aufzuweisen, liess zwei neue Opern von zwei bekannten Maestri (*Aspa*, *Coppola*) componiren, und all das um 12½ Bajocchi (ungefähr 15 Kreuzer) Entréegeld! — Ricci's Opera buffa Scaramuccia, worin die Rollen so vertheilt waren: Sandrina = Olivier, Tommaso = Luzio (die beiden vortheilhaftesten Rollen der Oper), Contino = Pozzolini, Elena = Gerli, Lelio = Malvezzi, Domenico = Fiorio, Scaramuccia = Rebussini, eröffnete fröhlich die Stagione. Der erste Act ist der beste, nach ihm das Duett im zweiten Act zwischen Tommaso und der Sandrina nebst der Schlussarie der letzteren. Am 29. April gab man Herrn *Aspa's* neue Oper: *Paole e Virginia*, die Einige sogar als ein Juste-Milieu zwischen der italienischen und deutschen Schule zu betrachten beliebt, von der aber homöopathisch wenig Ausgezeichnetes zu vermelden ist, mit vielem Beifall. Sie wanderte hierauf, weil man das Teatro Metastasio allzu klein fand, nach dem Teatro Valle. In der nachfolgenden Norma, mit der Olivier und Rebussini, Tati und Fiorio, erkrankte Erstere bald, weswegen man eiligst Donizetti's Elisir d'amore mit Letzterer (so so), dem Malvezzi und Luzio gab. Am 18. Juni ging endlich die neue Opera buffa: *Il Folletto*, von Maestro *Coppola*, in die Scene, worin die Olivier, die Rebussini, die Pozzolini, die Gerli, die Herren Tati, Malvezzi und Luzio wirkten. Diese ursprünglich für Lissabon bestimmte Oper hat Hübsches aufzuweisen. Der erste Act ist der beste, und der zu den besseren der heutigen Maestri gehörige Coppola wurde mehrmals hervorgerufen.

(Teatro Alibert.) Es ist von diesem grössten der hiesigen Theater vor drei Jahren, als es auch verschönert zur Oper verwendet wurde, in der Allg. Mus. Zeit. gesprochen worden. Nach einer dreijährigen Opernpause hatte es diesen Frühling die beiden Prime Donne Amalia Mattioli, Enrichetta Scheggi, Tenor Giuseppe Lucchesi, den Buffo Giuseppe Scheggi, Bassisten Lorenzo Salandri und zwei neue Opern: Entrégeld 10 Bajocchi (ungefähr 12 Kreuzer)! Man erstaune also nicht, wenn es heisst: Hunderte hätten manchmal in diesem grossen Theater keinen Platz gefunden. (Es hat bekanntlich 900 Sitze im Parterre und 6 Galerien, jede mit 36 Logen; in dieser Stagione war es überhaupt nicht nur das Teatro delle Dame — seine gewöhnliche Benennung, — sondern das Teatro alla Moda.) Mit den gegebenen Opern ging es indessen im Allgemeinen nichts weniger als glänzend zu. Ricci's Chi dura vince, mit der Ouverture aus Auber's Muta di Portici, fand eine laue Aufnahme. Donizetti's Roberto d'Evreux machte einen Quasi-Fiasco. Nur die neue Oper: *I Pirati* von der hier gebürtigen Signora Maestra *Orsola Aspri nei Conti Cenci-Bolognetti*, kurzweg *Aspri*. Man erstaunt, wie eine Dame einen solchen schrecklichen Lärm habe componiren können oder wollen; man geht stocktaub aus dem Theater; die Sänger mit Scharlachgesichtern und Drosseladern, die zerplatzen möchten, haben zuletzt keinen Athem mehr; es fehlte nur noch ein Orchester von Maestro Berlioz, denn wäre aber auch das herrliche grosse Theater, wie einst Jericho, zusammengestürzt. Bei der zweiten neuen Oper, vom nagelneuen 19jährigen Maestro *Enrico Rolland*, wurde applaudirt und gepfiffen, die armen Virtuosi gingen mit der ganzen Schmiererei zu Grunde.

Mad. *Bishop*, Sängerin der königl. Concerte zu London, und Herr *Bochsa* (ein Deutscher), erster Harfenist der Königin von England, gaben Ende April und Anfang Mai fünf musikalische Academieen mit Beifall auf dem Teatro Valle. Beide (unlängst auch der Herzog von *Leuchtenberg* und seine Gemahlin) wurden zu Ehrenmitgliedern der hiesigen Accademia di S. Cecilia ernannt. Die *Bishop*, die so eben in Neapel (s. d.) zum ersten Male die Bühne betrat, ist nächsten Herbst und Carneval

für unsere Theater gewonnen. — Ende April gab auch der bekannte Violinist *Vincenzo Bianchi* eine musikalische Academie im Theater Metastasio.

(Fortsetzung folgt.)

*Feuilleton.*

Medea von Euripides mit weiblichen Chören von *Taubert* ist in Berlin im neuen Palais zu Sanssouci gegeben. Ueber die musikalische Composition sind die Urtheile verschieden, jedoch darin übereinstimmend, dass die Aufgabe sehr schwierig zu lösen gewesen ist.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien
## und auf Musik bezüglicher Werke.
*Eingegangen vom 22. bis 28. August d. J.*

*Barbieri, C. E. de*, 2 Romanc. L'Amour. La Veuve et l'Enfant du Soldat p. Sopr. ou Ten. av. Pfte. München, Falter et Sohn. 36 Kr.
*Bellini, V.*, Ouverture zu Bianca e Fernando f. Pfte. Braunschweig, Meyer. 6 Ggr.
*Bockmühl, R. E.*, Fant. sur un thème national Styrien p. le Vcelle av. Quat. (20 Ngr.) av. Pfte (25 Ngr.) Op. 28. Leipzig, Kistner.
*Donizetti, G.*, Ouvert. zu Fausta f. Pfte. Braunschweig, Meyer. 6 Ggr.
— Ouvert. zu Gemma di Vergi f. Pfte. Ebend. 6 Ggr.
*Fesca, A.*, Introd. et gr. Rond. p. le Pfte à 4 mains. Op. 3. Ebd. 1 Thlr.
— Souvenir à Henselt. 3 Morceaux de Salon p. le Pfte à 4 mains. Op. 7. Ebend. 1 Thlr. 4 Ggr.
— 2d gr. Septuor p. Pfte, Vlon, Htbois, Vla, Cor, Vcelle et Basse. Op. 28. Ebend. 3 Thlr. 16 Ggr.
*Fürstenau, A. B.*, An die erste Lerche v. C. F. Peters f. 1 Singst. m. Flöte u. Pfte. Op. 139. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 15 Ngr.
*Haydn, J.*, Quart. in G p. 2 V., A. et Vcelle. Part. Nouv. Edit. No. 45. Berlin, Trautwein et Comp. 15 Sgr. netto.
*Kreutzer, C.*, Der Edelknecht. Oper in 3 Acten. Vollst. Clav.-Auszug. Braunschweig, Meyer. 6 Thlr. 12 Ggr.
— Daraus einzeln: Ouverture. 10 Ggr. No. 2. Recit. u. Duett. 12 Ggr. No. 3. Romanze. 8 Ggr. No. 4. Duettino. 10 Ggr. No. 8. Romanze. 8 Ggr. No. 9. Duett. 12 Ggr. No. 11. Jäger-Chor. 8 Ggr. No. 12. Recit. u. Arie. 8 Ggr. No. 13. Ariette. 8 Ggr. No. 14. Duett. 12 Ggr. No. 17. Romanze. 6 Ggr. No. 18. Terzett. 14 Ggr. No. 19. Duett. 12 Ggr. Ebend.
*Kuhlau, F.*, Gr. Quat. p. Pfte, Vlon, Alto et Vcelle arr. à 4 mains. Op. 32. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1 Thlr. 25 Ngr.
*Ladurner, J. A.*, 56 moderne Orgel- u. Clavier-Präludien in 7 Dur-Tonarten zunächst f. Landorganisten z. nützl. Gebrauche u. angenehmen Uebungswechsel melodisch-harmonisch durchgeführt. Op. 14. München, Falter u. Sohn. 1 Fl. 48 Kr.
*M(ax), H(erzog) v. Baiern.* Marien-Polka f. Pfte. Op. 14. Ebd. 18 Kr.
— Walzer, Ländler, Quadrillen u. Polka f. 1 Flöte eingerichtet v. J. Späth. No. 1 u. 2. à 24 Kr. No. 3—5. à 18 Kr. No. 6. 24 Kr. No. 7 — 10. à 18 Kr. No. 11 u. 12. à 24 Kr. No. 13. 15 Kr. Ebend.
*Mozart, W. A.*, Die Zauberflöte. Oper, f. d. Pfte zu 4 Händen arr. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. 2 Thlr. 7½ Ngr. netto.
*P., K. B. von*, Wehmuth v. Goethe. In die Ferne v. Kletke. 2 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 6. München, Falter u. Sohn. 36 Kr.
— Aileen-Polka f. d. Pfte. Op. 7. Ebend. 18 Kr.
*Rossini, J.*, Aschenbrödel. Oper, f. d. Pfte ohne Text. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. 1 Thlr. 15 Ngr. netto.
*Schwencke, C.*, 3 Gedichte a. d. Frithiofs-Sage v. Tegnèr f. Sopr. od. Ten. m. Pfte. Op. 57. Braunschweig, Meyer. 12 Ggr.
— Duo p. le Pfte à 4 mains. Op. 58. Ebend. 1 Thlr. 16 Ggr.
— 3 Gedichte f. Sopr. od. Ten. m. Pfte. Op. 59. Ebend. 12 Ggr.
— 6 Divert. en Forme de Marches p. le Pfte à 4 mains. Op. 60. Cah. 1. 2. Ebend. à 1 Thlr.
— 6 Gedichte v. Goethe f. 1 Ten. od. Sopranst. m. Pfte. Op. 61. Heft 1. 2. Ebend. à 10 Ggr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

# Ankündigungen.



Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten September. № 36. 1843.

**Inhalt:** Die Lieder, Gesänge und Balladen des neunzehnten Jahrhunderts. — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Das Liederfest zu Melsdorf. Aus Erfurt. Aus Dessau. Aus Arnstadt. Frühlingsopern u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien.

## *Die Lieder, Gesänge und Balladen des neunzehnten Jahrhunderts.*

Von C. T. Seiffert, königl. Musikdirector zu Naumburg a. d. S.

*Motto:* Welch reicher Himmel! Stern bei Stern! Wer kennet ihre Namen!

Unser Zeitalter ist fast eben so reich an Kritik und Literaturgeschichte, als an Literatur. Und wohl ist es nöthig! Des Stoffes ist so viel geworden, dass es immer schwerer wird, ohne richtige Leitung das wahrhaft Gute und Schöne herauszufinden. Es ist darum wahrhaft erfreulich, dass Männer von bedeutender Bildung wie *Gervinus* (in seiner Geschichte der poetischen National-Literatur), *Schlosser* (in seiner Geschichte des 18. Jahrhunderts) sich damit beschäftigen, frei und gediegen Alles zu besprechen, was die grössten Dichter des Vaterlandes uns gegeben.

Auch in der Musik ist Manches in dieser Hinsicht geschehen, wiewohl es noch an einem umfassenden Werke fehlt, da wir, ausser *Forkel's* unvollendeter Geschichte der Musik, noch keine von einem vaterländischen Schriftsteller besitzen, sondern uns mit Uebersetzungen der Arbeiten von *Burney*, *Busby* und *Fétis* begnügen. *Winterfeld's* Gabrieli und sein Zeitalter, *Kiesewetter's* Forschungen, *Fink's* Geschichte der Oper, *Becker's* Geschichte der Hausmusik u. s. w. sind schätzenswerthe Beiträge.

In unserer Zeit haben die Lieder und Gesänge einen bedeutenden Einfluss gewonnen, ja sind mehr als früher hervorgetreten, da das Gebiet der Oper nicht mehr so erfolgreich bearbeitet wird. Auch eignen sie sich vorzüglich dazu, dem Bedürfniss des Individuums Genüge zu leisten, da sie die geheimsten Fäden des Innern berühren, und die ausgesprochenen Empfindungen und Gemüthszustände näher liegen, also ein leichteres Hineinversetzen zulassen. Wem gab nicht oft das Lied Trost und Beruhigung in bangen, einsamen Stunden, in Tagen innern Leides! wer fühlte da nicht so recht lebendig die Wahrheit jener schönen Worte von *Goethe*:

> Da schwebt hervor Musik auf Engelsschwingen,
> Verflicht zu Millionen Tön' um Töne,
> Des Menschen Wesen durch und durch zu dringen,
> Zu überfüllen ihn mit ew'ger Schöne,
> Das Auge netzt sich, fühlt im höhern Sehnen
> Den Götterwerth der Töne wie der Thränen.

Dazu kommt noch, dass das Gebiet der lyrischen Poesie in neuerer Zeit so ergibig und so vielfach angebaut worden ist, wie früher fast nie, — dass diese Dichtungsart, verbunden mit Tiefe und Innigkeit, vorzüglich dem deutschen Volke eigen, und von seinen besten Dichtern und Musikern mit gleicher Liebe gepflegt worden.

Bei dem reichen Material, was uns geworden, dürfte es nicht uninteressant sein, eine Uebersicht desselben zu erhalten, theils um der Schätze, die Deutschland auch in dieser Art besitzt, sich recht bewusst zu werden, theils um das Auffinden der guten Sachen zu erleichtern; denn des Stoffes ist in den letzten zwanzig Jahren so viel geworden, dass man einst wird fragen, wo man die vielen Kehlen hergenommen, dies Alles zu singen.

Drei Wege sind es vorzüglich, die unsere Liedercomponisten eingeschlagen haben. Auf dem ersten, wo das Gefühl mehr oberflächlich berührt wird, bewegen sich, weil er der leichteste, auch die meisten. Es sind deren so viele, dass man ausrufen möchte:

> Verschon' uns, Gott, mit deinem Grimme,
> Zaunkönige bekommen Stimme!

Was auf ihm zu Tage gefördert wird, unterscheidet sich von dem andern durch den Mangel des tief romantischen, oder wie man sich, die Romantik auf's Lyrische angewendet, ausdrücken könnte, durch den Mangel höherer Sentimentalität. *Jean Paul* in seiner Vorschule zur Aesthetik bezeichnet dies am Genügendsten, wenn er sagt: „Es ist noch ähnlicher, als ein Gleichniss, wenn man das Romantische das wogende Aussummen einer Saite oder Glocke nennt, in welchem die Tonwoge wie in immer ferneren Weiten verschwimmt und endlich sich verliert in uns selber und, obwohl aussen schon still, nach innen lautet.“ — Meist unterstützt die Begleitung nur die Melodie, oft ist erstere auch characteristisch, doch nie bis zu dem Grade des Genügens, des Erschöpftseins. — Es ist natürlich, dass diese Gattung das grösste Publicum findet, da sie der allgemeinen Fassungskraft am zugänglichsten, da sie keine Vorbereitung, keine Auffassung von Seiten des Verstandes erfordert. Sie schliesst sich am Unmittelbarsten an das Volkslied, wenn gleich dieses an Tiefe und Gehalt weit bedeutender ist. Man nehme übrigens die Art und Weise, wie ich die Liedercomponisten übersichtlich geordnet, mit Nachsicht auf. Die Grenzlinie ist oft schwer zu ziehen, und es kommt vor, dass der Eine oder der Andere Manches geschrieben, was veranlassen könnte, ihn denjenigen, die eine andere Richtung genommen haben, beizuzählen.

*Himmel* ist wohl in unserm Jahrhundert als Begründer der bezeichneten Weise anzusehen. Leicht und ungezwungen entströmten seinem Innern die Melodieen, ohne gerade auf besondere Tiefe Anspruch zu machen. Es war die Zeit, wo *Lafontaine*, *Mathisson*, *Tiedge* verehrt wurden, deren Poesie ähnlich ist. Diese Weise war zum täglichen Gebrauch und für die Menge am bequemsten, und wird darum, wenn auch variirt, stets wiederkehren. Sachen der Art eignen sich am Besten zum Vortrag in Gesellschaften, während andere, wie das wahre Gebet, nur für die Einsamkeit oder einen Kreis gleichgestimmter Seelen müssen aufbewahrt werden. — *Himmel's* beste Leistungen sind wohl in der Urania von *Tiedge*, wo „Mir auch war ein Leben aufgegangen" und „An die Hoffnung" noch manchen stillen Verehrer findet; — in den Liedern aus des Knaben Wunderhorn, wo das Duett „Die Schäferin und der Jäger" sich auszeichnet. „Die Rückkehr ins Vaterland," „Das Lied an die Rose," „Es kann ja nicht immer so bleiben" werden ebenfalls noch lange sich erhalten. Mit den meisten andern geht es aber wie mit aller Tagesliteratur — sie haben nur für den Augenblick Reiz, gleich Blumen blühen und verschwinden sie, um wieder neuen mit erhöhterer Farbenpracht glänzenden Raum zu geben. Die Namen *Hurka*, *Ambrosch*, *Abeille*, *Harder* und viele andere zu ihrer Zeit gefeierte sind vergessen.

*Himmel* am nächsten stehen *Methfessel* und *Keller*. Der Erste hat sich in Erfindung und Sammlung von volksthümlichen Melodieen ausgezeichnet und ist durch sein Commersbuch am bekanntesten geworden. Eines seiner besten Lieder ist: „Wie die Nacht mit heil'gem Beben." Noch mehr ist *Keller* ins Publicum gedrungen; „Kennst du der Liebe Sehnen," „An die Laute," „Land meiner seligsten Gefühle," „Der Blinde" haben sich viel Beifall erworben.

Was den Genannten zum Theil fehlte, glückliche Wahl der Gedichte, erfasste *Conradin Kreutzer*. Die lyrische Poesie war in dem ersten Jahrzehend niedergehalten worden, hatte sich aber unter dem Druck desto kräftiger entwickelt. *Uhland*, *Rückert*, *Kerner* traten auf, sie waren es, die *Goethe* der Mehrzahl erst verständlicher machten, die auch dem weniger geübten Auge das Auffinden des wirklich Schönen in Ausdrucksweise, in Form erleichterten, und das übermässige Reflectiren, das der wahren lyrischen Poesie so entgegen, glücklich vermieden. — *Kreutzer's* musikalisches Talent, dem Wesen nach *Himmel's* ähnlich, nur frischer, war gerade geeignet, in möglichst populären Weisen *Uhland's* Gedichte der Menge zu versinnlichen. Dazu kam noch, dass dieser Tondichter, mit einer angenehmen Stimme begabt, sie zum Theil (wie es späterhin *Löwe* mit seinen Balladen gethan) hie und da selbst vortrug. „Frühlingsruhe," „In der Ferne," „Der gute Kamerad," sind wohl die besten davon. Die „Sehnsucht" von *Schiller* war und ist noch beliebt, doch kann man die Begleitung hinsichtlich der Harmonie und Figuren etwas arm nennen, und die Composition von *A. Romberg* ist in mehrfacher Hinsicht höher zu stellen. Indess ward durch alle diese Sachen den besseren, die schon da waren, wie denen, die später erschienen, die Bahn gebrochen, wozu die Vervollkommnung des Clavierspiels und die allgemeinere Verbreitung guter Instrumente das Ihrige beitrug. Man vergleiche den Klang eines guten Flügels damaliger Zeit mit dem eines neueren, und man wird zugestehen, dass dies schon beitrug, *Beethoven's* und *Schubert's* Compositionen früher nur zur Hälfte wirksam zu machen. — Nach den Befreiungskriegen bürgerte sich für einige Zeit die Guitarre ein, welche bei der Leichtigkeit, mit der sie zu erlernen, viel Anhänger fand — wohin man sah, gab es Minnesänger; natürlich fehlte es nicht an Compositionen für dieselben: *Keller*, *Blum*, *Bornhardt* u. A. waren unerschöpflich.

Nach *Wilhelm Müller* mehrte sich die Zahl der lyrischen Dichter auf eine überraschende Weise. *Heine*, *Lenau*, *Gustav Schwab*, *Pfitzer*, *Wackernagel*, *Marsano*, *Hoffmann*, *Anastasius Grün*, *J. N. Vogl*, *Seidl*, *Chamisso*, *Stieglitz*, *Kahlert*, *Kopisch*, *Geibel*, *Freiligrath* und noch viele Andere überschütteten die Welt mit ihren Geistesblüten, ein verwandtes Streben regte sich bei den Musikern, darum die Menge Namen, die nun als Liedercomponisten auftauchen. Mit ziemlich allgemeinem Beifall trat *Reissiger* auf, die Richtung, welche *Kreutzer* eingeschlagen, verfolgend und noch Gehaltreicheres gebend. Zu den wirksamsten gehören die beiden ersten Hefte seiner Lieder für eine Bassstimme; „Rastlose Liebe," „Der Spielmann," „Siehst du dort die Wolken eilen" sind vorzüglich gut. Ueberhaupt scheinen diesem Componisten einfache Lieder am Besten zu gelingen, die ausgeführten Gesänge halten sich nicht immer auf gleicher Höhe der Erfindung und ermangeln solcher musikalischen Ideen, die den Ausdruck genügend wiedergeben. Dazu kommt noch die Menge gleichartiger Compositionen, womit es dem Componisten wie dem Dichter geht. Für das rein Lyrische, wo dasselbe im Individuum in ganzer Kraft und Fülle hervorbricht, und dieses Frühling, Liebe, Sehnsucht, Natur und Aehnliches wieder in anderer Weise, als schon da gewesen, besingt, auf's Neue reizend durch Frische und eigenthümlichen Ausdruck, gibt es nur eine kurze Zeit. Nur selten wird es einen Dichter wie *Goethe* geben, der noch in späteren Jahren die zartesten Gefühle mit der Innigkeit eines Jünglings aussprechen kann; bei minder begabten erscheint es dann mehr als gegebene Form, in der sie sich hergebrachterweise bewegen. — Unter den komischen Liedern hat *Reissiger's* „Vater Noah," unter den sentimentalen „Der Abschiedsabend," „Die Heimath," „Ave Maria" allgemeine Verbreitung gefunden.

*Curschmann* schliesst sich hinsichtlich der Begleitung sehr an *F. Schubert*, indem er einen bestimmten musikalischen Gedanken darin festhält. Er legt aber mehr sinnlichen Reiz (doch im edleren Sinn des Wortes) hinein, wodurch er die Zuhörer augenblicklich fortreisst. Der Unterschied tritt am Schlagendsten bei dem Gedicht „Ungeduld" hervor, das *Schubert* weit tiefer und sinniger aufgefasst hat. So sehr *Curschmann* durch seine Weise auf die Zeitgenossen gewirkt, ist doch zu befürchten, dass die Nachwelt seiner vergessen wird, da sie in der Wirkung nicht nachhaltig genug sind. Als die vorzüglichsten der Lieder und Gesänge bezeichne ich: „Mein," „Ungeduld," „Willkommen du Gottes Sonne," „Die

stillen Wanderer," „Die Augensterne," „Der Fischer" (Ballade), „Der Schiffer kehrt zu Land zurück," „Meine Ruh' ist hin."

*Lachner's* reizendes „Waldvöglein" wäre auch hier anzuführen, eben so einige seiner Lieder, wie „Im Mai," „Am Bach" u. s. w.

*Banck* und *Proch* haben die Aehnlichkeit, dass sie das Dramatisch-Declamatorische vorzüglich lieben, und den erhöhten Affect durch Vorhalte, starkes Accentuiren u. s. w. sichtbarer machen, nur mit dem Unterschiede, dass bei *Banck* viel mehr innere Wahrheit ist, während *Proch* auf der Oberfläche bleibt. Des Letzteren Gesänge haben das Gute, dass sie meist bequem in der Stimme liegen, darum für den Unterricht empfehlenswerth sind. Die Wirkung auf das Gemüth ist aber so schnell vorübergehend, wie man es von Saloncompositionen nur verlangen kann. Im „Erkennen" (anziehend durch das Sujet des Gedichts), „Alpenhorn," „Lebewohl," „Wanderlied," „Wiedersehn," hat dieser Mann sein Bestes gegeben, — er wäre der *Bellini* des Liedes zu nennen. — *Kücken* componirt ähnlich. Seine meisten Gesänge haben etwas Angenehmes, Einschmeichelndes für geneigte Ohren, z. B. „Vöglein mein Bote," „Gruss an sie," „Ach wenn du wärst mein eigen," „Maurisches Ständchen," — so die Duetten: „Ich denke dein," „Barcarole," „In den Thälern laut erschallt." Am gelungensten ist der „Abschied" von *Burns*, obschon der Schluss auch wieder in die triviale Sentimentalität übergeht. Wer die Poesie der Gräfin *Hahn* goutirt, wird dasselbe auch mit *Kücken's* Compositionen thun. — *Banck* erregte zuerst Aufmerksamkeit durch seine Lieder aus Italien und Deutschland, in denen einige sehr wirksame vorkommen, z. B. „Liebessehnsucht," „Rom," „Das Mädchen von Amalfi." In Op. 5, *L. Berger* gewidmet, ist vorzüglich „Der Abschied" und „Sängers Klage" gelungen, ausserdem, ausgezeichnet durch Declamation „Die verlass'ne Braut." *Banck* ist vielfach über seine Manier getadelt worden — vielleicht hat er erkannt, dass ihm nur so es möglich sei, Eigenthümliches zu geben, und „kann auch ein Mohr seine Haut wandeln, oder ein Parder seine Flecken?"; vielleicht hat er das Sinnlose, wie es in den neuern italienischen Gesängen vorkommt, einigermaassen verdeutschen wollen, um dem Publicum, dessen Nerven einmal überreizt worden sind, doch Etwas zu geben, was zu dem Wahren und Edlen zurückführt.

Unter vielen Anderen wären hier noch zu nennen: *Anacker*, *J. Becker*, *Benedict*, *Bärwolf* (Ach wüssten's die Blumen u. s. w. mit Begleitung des Violoncells), *Grimmer*, *Hackel*, *Hetsch*, *Hirsch*, *Kossmaly* (3 Lieder mit Begleitung, worunter das gelungenste: Komm herbei Tod), *Kalliwoda* (Es rauschen die Wasser u. s. w., Steh ich in stiller Mitternacht u. s. w.), *Josephine Lang* (wohl die beste unter den Componistinnen), *Lenz*, *Lindblad* („Auf dem Berge" und einige Volkslieder; sie erregten Aufmerksamkeit durch ihre gesunde Einfachheit in einer Zeit, wo das Outrirte recht an der Tagesordnung war), *Kittl*, *Krebs* („In der Heimath," für Liebhaber von Gesängen in Tyrolermanier, „Mein Herz ist im Hochland"), *Mangold*, *Johanne Matthieux*, *Molique* („Könnt' ich durch Räume fliehn," „Es schläft die See"), *Mühling*, *J. Otto* (bekannt geworden durch sein Preislied: „In der Ferne," das übrigens, wie alle Preiscompositionen, der Erwartung nicht entspricht), *Pott*, *Preyer*, *Ries*, *Rietz*, *Speyer*, *Stern*, *Truhn* (Wiegenlied der Madonna), *Tiehsen* („Ach wenn ein süsses Gedenken," das beste unter sehr vielen).

(Beschluss folgt.)

---

## Recensionen.

*J. S. Bach:* Compositions pour le Pianoforte sans et avec accompagnement. Liv. 9. Edition nouvelle, soigneusement revue, corigée, métronomisée et doigtée, enrichie de notes sur l'exécution et accompagnée d'une préface par *F. C. Gripenkerl*, Docteur et Professeur etc. à Brunswic. Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Prix 4 Thlr.

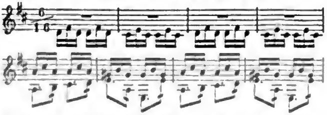
Vor dieser gegenwärtigen neunten Lieferung der S. Bach'schen Clavierwerke erschien schon die zehnte, Claviersonaten mit Violinbegleitung enthaltend. Sie ist zu ihrer Zeit in diesen Blättern angezeigt worden. Im vorliegenden Bande, welcher bis auf zwei Nummern bisher ungedruckte Stücke enthält, empfangen wir meist Compositionen aus des Meisters früherer Zeit. Herr Professor Gripenkerl in Braunschweig hat in einer diesem Bande beigefügten Vorrede, die sich über Seb. Bach's Leben und Kunstepochen unterrichtend und belehrend ausspricht, die theils bestimmte, theils muthmaassliche Entstehungszeit der einzelnen Nummern angegeben. Sie fallen fast alle in die Jahre 1708 bis 1725, die Zeit seines zweiten Aufenthaltes in Weimar bis zu der ersten Zeit seiner Leipziger Wirksamkeit. Haben wir nun dieser letzteren bis an sein Lebensende die vollendetsten und tiefsinnigsten seiner Schöpfungen zu danken, so ist es doch nicht weniger interessant, den grossen Mann auf seinem Wege dahin kennen zu lernen.

Die ältern Componisten ersten Ranges sind in ihren Anfängen schlicht und anspruchslos gewesen. Diese enthalten nicht viel Anderes als was eben in ihrer Zeit gesagt zu werden pflegte, und das Talent zeigt sich bei ihnen mehr in der Leichtigkeit des Ausdrucks und der Gestaltung, als im Bedeutenden und in der Fülle des Inhaltes. So z. B. Haydn, Mozart, Beethoven. Ihre frühesten Compositionen unterscheiden sich fast nicht von denen der Besseren ihrer Zeitgenossen. An sich sind sie dadurch ausgezeichnet, dass wir eben hier von ganz jungen Künstlern vollbringen sehen, wozu die Andern erst der Reife der Jahre und vieler Uebung und Erfahrung bedurften; allein die Eigenthümlichkeit, die Tiefe des Inhaltes führt sich erst später bei ihnen ein und findet dann bei vollkommen vorhandener künstlerischer Fertigkeit keine Mühe, sich sogleich klar und fasslich auszusprechen.

In neuerer Zeit nimmt die Entwickelung des künstlerischen Individuums öfters einen anderen Gang, so dass wir manchen Productionen junger begabter Componisten einen reichen poetischen Gehalt zugestehen müssen, ohne uns an der künstlerischen Darstellung erfreuen

zu können, und diese erst später die Fülle des Stoffes überwinden und beherrschen sehen. — Es müsste von grossem Interesse sein, S. Bach's früheste Compositionen kennen zu lernen, wenn sie auch zu einer Ausgabe für das musikalische Gesammtpublicum sich nicht eignen können. Wie zwischen Beethoven's ersten Claviersonaten (Op. 1, im eilften Jahre geschrieben) und seiner neunten Symphonie, so würden wir dort bis zur Passion Matthaei, oder bis zu der H moll-Messe einen Weg von so ungeheurer Weite durchgangen sehen, dass man eher ein ganz anderes Zeitalter, als verschiedene Puncte eines Menschenlebens darin zu erkennen glauben müsste. Aber so ganz anspruchlos und leicht fliessend können wir uns auch Bach's erste Arbeiten kaum vorstellen; seine tiefsinnige Natur hat vom Anfange einen Reiz im Schwierigen, im schwer zu Ueberwindenden gefunden. Er wurde auch noch später nicht so leicht einig mit sich und seinen Gedanken, besserte und änderte fortwährend an seinen Compositionen, wie es die vielen Varianten in den eigenhändigen Manuscripten derselben Stücke so oft zeigen. — Ein Umstand, welcher die Redaction Bach'scher Werke überaus erschwert. —

Die Compositionen, welche uns der neunte Band dieser Ausgabe bringt, gehören der mittleren Periode, nicht den Jugendjahren, sondern denen des angehenden Mannesalters des Componisten an. Dennoch sind einige davon, die technische Sicherheit abgerechnet, welche in jener Zeit aber nicht so ausschliesslich das Eigenthum der ersten Meister war, als sie es jetzt ist, so weit abstehend von denen seiner Vollendungsperiode, dass für Jemand, der vielleicht nur das temperirte Clavier hätte kennen lernen, derselbe Autor darin kaum vermuthet werden könnte. Wie wenig erinnert z. B. der Fugenanfang der dritten Nummer (S. 35) an S. Bach:



wenn auch im Verlauf derselben, so wie in dem vorausgehenden Präludium, ächt Bach'sche Züge nicht zu verkennen sind.

Eine sehr angenehme Gabe erhalten die Anfänger im Clavierspiel, und ihre Lehrer, in den zwölf kleinen Präludien (S. 73 u. f.), die nur zum Zwecke des ersten Unterrichts geschrieben zu sein scheinen. In der Art und Fassung der zwei- und dreistimmigen Inventionen sind sie bestens geeignet, den jungen Spieler in die polyphonische Spielart einzuführen, sind aber in der Ausübung zum Theil noch leichter als jene, ohne weniger anmuthig zu sein. In No. 3 dieser kleinen Stücke, laut des Vorberichtes nach einer Handschrift P. Kellner's hier aufgenommen, möchte wohl S. 75 im ersten Tact der zweiten Zeile, so wie im ersten Tact der dritten Zeile *a* für *as*, im zweiten Tact der zweiten Zeile im Basse *e* für *es*, im zweiten und vierten Tact der vierten Zeile im Discant *a* für *as*, im fünften desgleichen *h* für *b*, im sechsten *a* für *as* und im zweiten und dritten Tact der fünften Zeile wieder *a* für *as* zu setzen sein. Es ist vielleicht anzunehmen, dass dies Präludium im Originale von S. Bach nur mit *b* und *es* vorgezeichnet war und bei der Hinzufügung des *as* in der Vorzeichnung an diesen sechs Stellen die Auflösung vergessen worden ist. Die Achtung für P. Kellner's Handschrift, der selbst ein tüchtiger Meister war (aber oft nachlässig copirte), hat wohl die Herausgeber, deren Sorgsamkeit und Gewissenhaftigkeit übrigens bei dieser Arbeit nicht genug zu loben ist, abgehalten, sich diese Abänderungen zu erlauben. Es ist gewiss nicht immer leicht, bei zweifelhaften Stellen in S. Bach's Musik mit sich über das Rechte einig zu werden; in letzterem Falle scheint aber die Abänderung keineswegs bedenklich.

Sehr erfreulich ist es, den gegenwärtigen, unter Redaction des Herrn Professor Gripenkerl erschienenen Band weit weniger als die ersten mit Fingersetzung belastet, die bezeichnete aber, so wie die Vortrags- und Tempobezeichnung so zu finden, dass man sich gern einverstanden damit erklären mag. Ueber den Vortrag solcher Musik überhaupt gibt Herr Professor Gripenkerl im Vorbericht sehr beachtenswerthe Andeutungen. —*n.*

---

Dr. *C. Löwe:* Heilig, heimlich! Gedicht von *F. W. Gubitz*, für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Op. 91. Dresden, bei W. Paul. Pr. 20 Ngr.

Betrachtet man den Anfang dieser Composition:




ohne den Namen des Componisten zu kennen, so wird man dabei gewiss am Allerwenigsten an C. Löwe, den Balladencomponisten, denken, und auch die Fortsetzung wird keine Sinnesveränderung herbeiführen, denn gleich darauf folgt diese Stelle:




und man kann, ohne die Wahrheit zu verletzen, wohl sagen: in solcher Weise bewegt sich die ganze, ziemlich ausgesponnene Composition, abwechselnd vom Sopran und Tenor vorgetragen.

Bei den freilich nicht eben begeisternden Worten des Gedichtes:

> Wir stillen aus uns selbst das Bangen,
> Wenn doch herein die Kälte weht! (ach ja!)

Wir feiern dankend im Umfangen,
Dass wir erkannten, was besteht. (!)
Und lässt der Tod sich nicht verschieben (sic!),
Sei uns vereint ein Grab bereit. —

Bei diesen Worten, sagen wir, tritt, nicht ohne Kälte und Zwang, die Duettform ein, und so schliesst, ohne einen hervorstechenden geistigen Zug, das Ganze.

Wir wollen gern zugeben, dass eine gewisse Classe von Dilettanten diese neue Composition des sonst so hochbegabten Componisten mit Freude empfangen und singen wird (sie geht auch, wie man wohl sagt, gut ein und aus); aber eine künstlerische Wirkung kann sie gewiss nicht machen, das ist unsere redliche Ueberzeugung, die wir um so offener aussprechen, da es C. Löwe ist, der uns zu solchem Ansspruch veranlasst. — Wir nehmen also an, dass er dem Verleger zu Gefallen eine recht leichte, populäre Arbeit liefern wollte, und hoffen, uns bald an einem geistreichern Producte des trefflichen Mannes, und zumal an seinem angekündigten Oratorium: „Die Festzeiten" zu erholen und zu entschädigen.

---

*J. W. Kalliwoda:* Vier Gesänge für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 113. Leipzig, im Bureau de Musique von C. F. Peters. Pr. 1⅙ Thlr.

No. 1. Der Landwehrmann, Gedicht von Scharrer. Die nicht eben ausgezeichnete Dichtung hat den ehrenwerthen Componisten auch nicht besonders erwärmen können. — Im Eingange der ersten Strophe: Das Feuer zankt auf seinem Heerd, ist wahrscheinlich ein Schreib- oder Druckfehler anzunehmen, und es muss wohl dem Zusammenhange nach richtiger heissen: Das Feuer zuckt auf seinem Heerd. — Der Hahnen am Gewehr ist eben so wenig eine Zierde des Ganzen, wie der matte Schluss:

Er blickt zuvor zu Gott hinauf,
Und dann — auf des Gewehres Lauf!

Der Componist hat dennoch das Seine gethan, ihn zu beleben.

No. 2. Die Leiche des Kriegers, Gedicht von Adalbert vom Thale. Die anspruchlose, aber naturgetreue Dichtung ist vom Componisten in einfach ergreifender Weise, in der analogen Form eines Trauermarsches wiedergegeben. Die Wendung nach Asdur ist besonders innig und von gemüthlicher Wirkung.

No. 3. Des Lootsen Rückkehr, Gedicht von Scharrer. Die Aufregung des Meeres, wie des Seemannes selbst, ist glücklich in der wogenden Begleitung angedeutet, und auch die declamatorisch gehaltene Melodie ist eigenthümlich und wahr. Die Wendung der Harmonie bei den Worten: „Doch schier vor Wehmuth das Herz mir sprang" ist ungemein bezeichnend. — Bei dem glücklich wieder eingeführten ersten Gedanken hätten wir nur gewünscht, dass der Componist bei der Stelle:

„Für müssige Ruh' ist mein Leid zu gross"

die Harmonie etwas gesteigert hätte, was ziemlich nahe lag, und die Wirkung sehr verstärkt haben würde.

No. 4. Das Wanderbuch, ebenfalls von Scharrer gedichtet. Auch etwas Humoristisches — es sei willkommen! Ein munterer Gesell gibt sein Signalement nach dem Wanderbuche in recht launigen Zügen. Durch die freundliche, ansprechende Melodie embellirt sich Gedicht und Gesicht, und so wird der anspruchlose Gesell gewiss überall gut aufgenommen werden. *Al.*

---

## Nachrichten.

### *Das Liederfest zu Molsdorf.*

Das am 16. August im herzogl. Garten zu Molsdorf bei Erfurt gefeierte thüringische Liederfest war als solches sehr brillant zu nennen. Es waren dazu die Liedertafeln von Arnstadt, Ehringsdorf, Eisenach, Erfurt, Georgenthal, Gotha, Stadt-Ilm, Langensalza, Langewiesen, Mühlhausen, Neukirchen, Ohrdruff, Plaue, Salzungen, Schmalkalden, Sömmerda, Suhl, Waltershausen und Wechmar zusammengetreten, deren Mitglieder in Verbindung mit den anwesenden Deputirten anderer Sängerkreise aus entfernteren Gegenden sich auf 600 Individuen belaufen mochten. Der Zusammenfluss der sonstigen Festbesuchenden wurde auf 8 — 10,000 angeschlagen, von welchen natürlich nur ein Theil die übermässig reiche Anzahl der gesungenen Lieder, die von den Herren Doctoren *Bechstein*, *Dennhardt* und *Storch* vorgetragenen gespendeten poetischen Festgaben und die trefflichen Aufführungen der zwei tüchtigen Instrumentalmusikchöre aus Erfurt und Langensalza ganz an- und auszuhören vermochte. — Vom herrlichsten Wetter begünstigt, gewann die Feier in dieser anmuthigen Umgebung, bei einem so grossen Conflux mehr den Character eines anständig-fröhlichen Volks- als eines künstlerisch hochgerichteten Musikfestes, indem es durchaus nicht auf Ausführung grösserer Compositionen für Männerstimmen gerichtet war, womit wir indess keineswegs einen Tadel aussprechen wollen. Es würde in der That unzweckmässig gewesen sein, grössere und schwierige Gesangwerke, welche durchaus einen abgeschlossenen Raum verlangen, im Freien aufzuführen — und wer hätte wohl an diesem schönen Tage, jene anmuthigen Gartenanlagen verlassend, sich, sei es auch in die allerherrlichsten Räume irgend eines Gebäudes eindrängen mögen. — So gab es denn, wie es die Ordner sich gleich anfangs gedacht haben mögen, ein recht sinnig angelegtes, wohl geleitetes, heiter gemüthliches Volksfest, bei welchem Musik und Conversation in ziemlich zwangloser Weise sich durchkreuzten. — Nur in einem Puncte scheinen sich die Festordnen verrechnet zu haben. Der früherhin immer so wolkenschwere Himmel wollte gerade diesmal den, auf einer geschmackvollen verzierten Estrade aufgestellten Sängerschaaren gegen den scharfen Sonnenbrand durchaus keinen Schutz gewähren und sie hatten des Tages Last und Hitze ganz ordentlich zu tragen. — Bei blosen Liederaufführungen würde die namentliche Bezeichnung der verschiedenen Dirigenten von keinem sonderlichen Gewichte sein. Doch wollen wir nicht verschweigen, dass sich unter ihnen ein gewisser, höchst ehrenhafter Dessauer befand, den Alle begrüssen, dem Alle die Hand drücken wollten und dem natürlich, wie auch einigen anderen anwesenden tüchtigen Tonmeistern, manches donnernde Lebehoch gebracht wurde. — So viele Tausende harmlos fröhlicher Menschen zerstreuten sich übrigens

gewiss nicht ohne den wärmsten Dank gegen den liberalen Sinn des Fürsten, der so huldreich seine schönen Gartenräume Thüringens liederreichen Sängerschaaren eröffnet hatte, und nicht ohne dankbare Erinnerung an die Ordner des Festes, deren eifrige Bemühung dem Publicum einen so schönen Tag bereitet hatte. *Peregrin.*

---

*Erfurt.* Unter den hiesigen jüngeren Tonmeistern entwickelt Herr Organist *Ritter*, bereits öfter in d. Bl. mit Auszeichnung genannt, unstreitig die ausgezeichnetste Thätigkeit. Nachdem er im October v. J. ein Concert zur hundertjährigen Jubelfeier des Samson veranstaltet hatte, gab er zwei musikalische Aufführungen zur Erinnerung an thüringische Künstler, fünf musikalische Soiréen, worunter eine mit Ausführung seiner zweiten mit grossem Beifalle aufgenommenen Symphonie, während er gegenwärtig bereits mit Ausarbeitung einer dritten beschäftigt ist, und drei geistliche Concerte in der Kaufmannskirche, in welchen letzteren er seinen wohlbegründeten Ruhm als höchst ausgezeichneter Orgelspieler im vollen Maasse bewährte. Fast in allen diesen Aufführungen traten manche, zum Theil recht ausgezeichnete Instrumental- und Gesangtalente hervor, wie denn überhaupt Herr *Ritter* Alles aufbot, um seine Concerte so vielseitig genussreich und instructiv als möglich zu machen, wofür sich ihm das musikliebende Publicum bei der in der That seltenen Liberalität, mit welcher er die meisten seiner Kunstgaben zu spenden pflegt, zu um so wärmerem Danke verpflichtet fühlen muss.

Der *Soller*'sche Verein ist unter Leitung des rühmlichst bekannten Musikdirector *Golde* auf's Eifrigste und unter Aufbietung bedeutender Gesangkräfte mit Einstudirung des Oratoriums „Moses" von Professor *Marx* in Berlin beschäftigt, das schon nach vorläufiger Bekanntschaft in den ersten Proben das lebhafteste Interesse gewährt und dessen Aufführung im October man mit grossen Erwartungen entgegensieht. *K. Stein.*

---

*Dessau.* Einer der ausgezeichnetsten Violoncellisten jetziger Zeit ist der Sohn des bekannten Virtuosen *Drechsler* aus Dessau. Aus der tüchtigen Schule seines Vaters hervorgegangen, wurde er als Solospieler in Edinburg engagirt, reiste später nach London und Paris, an welchem letzteren Orte er sehr häufig mit *Franchomme* zusammenspielte. Obgleich *Drechsler* mit der grössten Leichtigkeit die schwersten Passagen überwindet und alle, dem grösseren Theile des Publicums so lieb gewordenen Seiltänzereien in hoher Vollendung ausführen kann, so verschmäht er es doch, gerade diese Seite hervorzuheben. So wie für den Sänger das erste Erforderniss Stimme ist, so muss es für den Instrumentalisten der Ton, der schöne, markige Ton sein. Der junge Künstler genügt diesem Erforderniss im hohen Grade und verbindet damit auch den seelenvollsten Vortrag. Vorzüglich sind es die Franchomme'schen Tonstücke, worinnen er excellirt. Bei solchem Talent und solcher vollendeten Durchbildung konnte ihm auch die Anerkennung aller derer, die ihn bis jetzt gehört haben, und die nicht allein Technik, sondern auch Seele beim Vortrage wünschen, nicht entgehen. Er spielte während seines kurzen Aufenthaltes in Deutschland nur in kleinen Cirkeln und bei Hofe in Dessau. Wir halten es für Pflicht, auf die ausgezeichneten Leistungen des aufstrebenden Künstlers hierdurch aufmerksam zu machen, und würden uns freuen, wenn demselben noch vor seiner Abreise nach London durch Concerte an andern Orten Gelegenheit gegeben würde, das hier Gesagte zu bestätigen. *Dr.*

---

*Arnstadt.* In No. 26 dieser Zeitung ist ein Artikel enthalten, der den Standpunct bezeichnen soll, auf welchem Musik und Gesang in unserer Stadt sich befindet. So sehr diese Tendenz Anerkennung verdient, um so mehr hat es uns Leid gethan, dass sich in denselben vielleicht aus einer vorgefassten Meinung für die dabei betheiligten Personen Unrichtigkeiten und Widersprüche eingeschlichen haben. Unterzeichneter erlaubt sich, dieselben ergänzend zu beleuchten.

Unter Anderm sagt der Herr Berichterstatter, dass der Herr Cantor *Stade* rastlos bemüht sei, den Gesangverein zu heben, aber wegen vieler Hindernisse z. B. wegen der in demselben überhand genommenen Opernwuth sein gewünschtes Ziel nie erreiche. Wollte der Herr Verfasser jenes Aufsatzes damit unsern würdigen Cantor *Stade* lobend erwähnen, so hat er wohl nicht gefühlt, dass er denselben hart getadelt hat; denn wer anders soll denn auf die Aufrechthaltung der Statuten sehen, als der Musikdirector des Vereins? Nun sind uns zwar neben den gediegensten Oratorien einige classische Opern in den Winterconcerten zu Ohren gekommen; aber darin erkannten wir noch keine Opernwuth, sondern eine bei der hiesigen Entbehrung unseres Hoftheaters wohlthuende Abwechselung, die sich die Mitglieder des Singvereins in völliger Uebereinstimmung mit dem Musikdirector selbst verschaffen wollten.

Ferner hat der Herr Berichterstatter offenbar darin Unrecht, wenn er behauptet, die Kirchenmusik werde immer mehr verdrängt. Es gab allerdings eine Zeit, wo hier die Kirchenmusik wegen mancherlei zufälliger Umstände zum grossen Verdruss unseres Cantors ganz verschwunden war. Aber gerade in neuerer Zeit, wo unser Stadtmusikchor sich immer mehr hebt, und Gesangverein und Liedertafel bereitwillig Unterstützung bieten, hört man wieder häufiger Kirchenmusik in der Hauptkirche. Wahrscheinlich besucht aber der Herr Berichterstatter aus besonderer Vorliebe für das kunstvolle Spiel des Herrn Organisten *Stade* gewöhnlich die Marktkirche und wünscht nun auch die Kirchenmusiken in jener Kirche zu hören. Das wäre aber doch zu viel hoher Genuss auf einmal.

Endlich ist es uns nicht klar geworden, wie der Cantor auf den Organisten einwirken soll. Wenn der Organist keinen guten Geschmack hat und den Kirchenstyl nicht versteht und beobachtet, so kann nach unserer Ansicht der tüchtigste Cantor nichts wirken, wohl aber umgekehrt kann ein guter Organist sehr kräftig den schwachen Cantor unterstützen.

Dass der Herr Berichterstatter den bisher interimistisch fungirenden Organisten an der Hauptkirche einen

Mann ohne Beruf und Bildung nennt, mag er vor Gott und seinem Gewissen verantworten, aber so viel können wir versichern, dass Gesang und Orgelspiel in der Hauptkirche trotz der allerdings schlechten Orgel und des bescheidenen Organisten uns und Andern mehr zusagen, als in der Marktkirche, wo weder der den Tiefen des Contrapuncts zu fern stehende Vorsänger, noch die ganze christliche Versammlung dem allzukunstvollen Spiele des Herrn Organisten *Stade* zu folgen vermag. Gewiss würde es aber Herr Organist *Stade* sehr übel aufnehmen, wenn sich der Vorsänger seine ungewöhnlichen, von dem gesetzlich eingeführten Choralbuche abweichenden Gänge und häufig angebrachten Trugschlüsse verbitten wollte!

*Dietrich Heinz*, Redacteur der Thuringia.

---

## *Frühlingsopern u. s. w. in Italien.*

(Fortsetzung.)

*Ancona.* Eine Sängergesellschaft, vor der man ohne Weiteres den Hut abnehmen kann: die Gabussi, die Buccini, Tenor Roppa, Bassist Ronconi (Sebastiano) und die Patriossi erwarben sich hier mit vollem Rechte die ausgezeichnetste Aufnahme in Paccini's Saffo; Schade nur, dass der herrliche Sänger Ronconi nicht selten distonirt; sein dermalen auf dem Wiener Theater singender Bruder Giorgio, der ihn als Künstler übertrifft, leidet an demselben Uebel, aber in einem minderen Grade. Eine minder gute Aufnahme fand darauf Bellini's Beatrice di Tenda, in welcher Oper die Bartolini die Gabussi ablöste, Roppa und Ronconi die Prinzipalhelden waren. In Herrn Nicolai's Templario sang abermals die Gabussi.

*Forli.* Die in voriger Rubrik benannte Gesellschaft, die einen Theil der Lanari'schen Sängerschaar ausmachte, gab hier ebenfalls den Templario, die Saffo und Lucrezia Borgia.

*Faenza.* Um die Hälfte Juni gab man hier Herrn Verdi's Nabucodonosor, worin die Dérancourt und der vortheilhaft bekannte Bassist Badiali (Titelrolle) sich vielen, Tenor Ramon und Bassist Peri ziemlichen Beifall erwarben; die Adelaide Ramacini (Gattin des Tänzers dieses Namens) befriedigte als Fenena.

*Ravenna.* Herrn Nicolai's Templario ging hier unzeitig in die Scene, und konnte erst in der Folge befriedigen. Unter den Sängern war die brave D'Alberti die ausgezeichnetste, etwas minder Tenor Pancani, Bassist Guscetti und die Altistin Cresci. Mercadante's Giuramento gefiel mehr; die D'Alberti und ihr Finalquartett mit Pancani erhielten die Palme.

*Cotignola* (in der Romagna). Auch hier ein neues Theater und Oper, das aber nicht sehr erfreulich eröffnet wurde. Die ziemlich mittelmässigen Sänger (die Calvori, die Ceccarelli, Tenor Manfredini-Guermani und Bassist Ceccarelli gingen eiligst mit Donizetti's Belisario in die Scene, fanden aber erst nach einigen Vorstellungen Anklang.

*Ferrara.* Donizetti's von einem grandiosen Journalisten grandios genannte Parisina, mit der Tavola, dem Tenor Borioni und Bassisten Balzar, machte einen bescheidenen Fiasco. Mercadante's Vestale, worin die bekannte Altistin Santolini (Dionilla, in der vorigen Oper sang ihre Schwester als Comprimaria) mitwirkte, fand kaum theilweis Applaus. Die Tavola (aus Mailand) und Santolini (aus Macerata) sind längst bekannte achtbare Künstlerinnen, aber eben darum leider auch sehr abgenutzt. Borioni und Balzar gehört zu den Bessern. Den 31. Mai gab man die neue Oper *Saul* (die zweite) von Maestro *Antonio Peri* aus Rom (Buch von Herrn *Giuliani*, ebenfalls aus Rom). Balzar (idem ein Römer) machte die Titelrolle, die der Micol, Gionata und des David trugen obbenannte Sänger vor. Die nach gewöhnlicher alltäglicher Opernspeise stark riechende meist unbedeutende Musik hat in manchen Stücken, ganz besonders der Protagonist, Furore gemacht. Die Tavola beschuldigte man, sie habe ungern und nachlässig in dieser Oper gesungen; allein Herr Giuliani, der sich überhaupt in seinem nach Alfieri bearbeiteten Buche nicht besonders ausgezeichnet, hat Landsmann Balzar am Meisten vor Augen gehabt, und die Rolle der Micol ziemlich vernachlässigt. Gar bald litt die Theatercasse beträchtlich und man zog die gesangarme Vestale dem Saul vor.

*Bologna.* (Teatro Comunale.) Herrn Malipiero's bereits zu Padua, Rovigo und Lugo mit mehr oder weniger gutem Erfolge gegebene Giovanna I. di Napoli fand nicht viel Anklang mit der Dérancourt, den beiden Bassisten Cosselli und Fiori und dem Tenor Ramoni. Beglückter war Donizetti's hier alter bekannter Marino Faliero, Cosselli's Steckenpferd. Donizetti's Convenienze teatrali machten hierauf Fiasco, und nach einigen Wiederholungen des Marino Faliero endigte die nichts weniger als glänzende Stagione am 3. Juni. Im

Teatro della Società del Casino wurden die fürstlichen Sänger Poniatowsky (die Principessa Elisa, ihr Gemahl Carlo, sein Bruder Giuseppe) nebst dem Bassisten Valentini in Donizetti's Linda di Chamounix ungemein beklatscht. Von Rossini ersucht, zum Vortheil seines für verarmte Bologneser Musiker errichteten Wohlthätigkeitsinstitutes zu wirken, sangen sie darauf im Theater Contavalli im Otello (Eintrittspreis ein Römer Scudo — etwas über zwei Augsburger Gulden).

*Rossini* hat vom König von Griechenland den Ordine del Salvatore erhalten.

Seit langer Zeit hat derselbe, in den letzten Jahren auch der Riese *Donzelli* seine Residenz hier aufgeschlagen; dasselbe thut der vortheilhaft bekannte Tenor *Salvi* aus Genua, der sich hier ein hübsches Haus hat bauen lassen.

(Fortsetzung folgt.)

---

## *Feuilleton.*

Am 9. August feierte der sächsische Hochlandssängerverein (bestehend aus den Vereinen von Neustadt, Hohnstein, Stolpen und Wehlen) in Stolpen sein zweites Gesangfest, wozu sich ihm der Pauliner Sängerverein aus Leipzig und die aus Bischofswerda, Radeberg und Sebnitz angeschlossen hatten. Bei der Hauptaufführung in der Kirche wurden unter Leitung des Herrn Cantors Kirsten gesungen: Choral Allein Gott in der Höh sei Ehr; Missa von Diabelli; Cantate von Klein: Preis, Lob und Ruhm sei unserm Gott; Hymne von Berner: Der Herr ist Gott, mit Orgelbegleitung. Gegen 200 Sänger führten diese Tonstücke sehr gelungen aus.

---

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien
## und auf Musik bezüglicher Werke.
### *Eingegangen vom 29. August bis 4. September d. J.*

***Adam, A.***, Caprice p. le Pfte sur un Choral Protestant intercalé dans les Huguenots. Op. 100. Bonn, Simrock. 2 Fr. 50 Cnt.

***Auber, D. F. E.***, La Part du Diable. Opéra com. Ouv. p. le Pfte av. Viol. ad lib. Mainz, Schott. 1 Fl.

— Einzelne Numm. m. Pfte. No. 1. Air. 27 Kr. No. 2. Air. 36 Kr. No. 3. Romance. 18 Kr. No. 4. Duo. 36 Kr. No. 5. Romance. 27 Kr. No. 6. Air. 27 Kr. No. 7. Duo. 1 Fl. 12 Kr. No. 8. Romanesca. 27 Kr. No. 9. Couplets. 18 Kr. No. 10. Quatuor. 1 Fl. 3 Kr. No. 11. Duo. 54 Kr. No. 12. Air. 45 Kr. No. 13. Duo. 54 Kr. Ebend.

***Bach, J. S.***, 3 Hefte Sonaten f. Viol. allein. Heft 2: 6 Sonat. — Studio ossia 3 Son. p. il Viol. solo senza Basso. N. Ausg. Lpz., Kistner. 1 Thlr.

***Bergson, M.***, Rom. p. 1 Voix av. Pfte. No. 1. 7½ Sgr. No. 2. 5 Sgr. Berlin, Trautwein.

***Bertini, H.***, 50 Etud. mélod. p. le Pfte. Op. 142. L. 1. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.

— Le double Bémol. Rond.-Etude p. le Pfte. Op. 144. Ebd. 1 Fl. 21 Kr.

***Böie, J.***, 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 1. Hamburg, Cranz. 12 Ggr.

***Brunner, C. T.***, Récréat. mus. p. la Jeunesse. 6 Rond. et Var. sur des Thèmes fav. ital. p. le Pfte à 4 m. Op. 40. No. 1—6. Bonn, Simrock. à 1 Fr. 50 Cnt.

***Bürde, Jeannette***, Deutsche Gesänge v. Uhland f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 6. No. 1. 10 Sgr. No. 2. 7½ Sgr. Berlin, Trautwein.

***Burgmüller, F.***, Valse et Galop s. l'Opéra: Le Roi d'Yvetot d'A. Adam p. le Pfte. Op. 81. No. 1. 2. Mainz, Schott. à 1 Fl.

— Sur toi je veille (Schlummre in Frieden) p. Mezzo-Sopr. avec Pfte. Ebend. 27 Kr.

— Regret (Der Schmerz) p. 1 Voix avec Pfte. Ebend. 18 Kr.

***Carpentier, A. le***, Bagatelle sur l'Opéra: La main de fer d'A. Adam p. le Pfte. Ebend. 45 Kr.

***Chollet, L.***, Var. p. le Pfte sur un Motif de la Sonnambula de Bellini. Op. 24. Bonn, Simrock. 2 Fr.

***Cobelli, C.***, Trost v. E. Bornem f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 16. Hamburg, Niemeyer. 8 Ggr.

***Cramer, H.***, Potp. s. les Motifs fav. p. le Pfte de l'Opéra: Les Diamans de la Couronne. Belisario. La Favorite. Mainz, Schott. à 54 Kr.

***Czerny, C.***, Amusem. de la Jeunesse. 6 Ouvert. s. d. Airs nation. p. le Pfte. Op. 710. No. 1—6. Bonn, Simrock. à 1 Fr. 50 Cnt.

— 24 Etudes p. le Pfte p. la m. gauche. Op. 718. L. 1—3. Ebend. à 2 Fr.

— Rondeau chinois p. le Pfte. Op. 721. Ebend. 1 Fr. 25 Cnt.

— Fant. brill. s. d. Airs chinois p. le Pfte. Op. 724. Ebd. 2 Fr. 50 Cnt.

— Souv. des soeurs Milanollo. 2 Fant. brill. et non diffic. s. l. Motifs les plus fav. exécutés p. ces deux jeunes artistes p. le Pfte. Op. 731. No. 1. 2. Ebend. à 2 Fr.

***Döhler, T.***, Fant. brill. sur: Beatrice di Tenda de Bellini arr. à 4 mains p. le Pfte. Op. 38. Mainz, Schott. 2 Fl.

— Pet. Fant. sur 2 Motifs de Norma de Bellini p. le Pfte arr. à 4 mains. Op. 40. No. 4. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.

— 50 Etudes de Salon p. le Pfte. Op. 42. Cah. 4. Ebend. 2 Fl.

***Donizetti, G.***, Le petit Montagnard (Der kleine Alpenknabe) p. 1 Voix avec Pfte. Ebend. 27 Kr.

***Durante, F.***, Magnificat f. 4 Stimm. m. 2 Viol., Vcello, Contrabass u. Orgel. Part. in d. Originalgestalt m. beigefügt. Klav.-Ausz. Berlin, Trautwein. 1 Thlr.

***Duvernoy, J. B.***, Fant. et Var. brill. p. le Pfte s. l'Opéra: I Capuleti ed i Montecchi de Bellini. Op. 123. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 15 Ngr.

Echo de l'Opéra ou Collect. d. Potp. brill. arr. p. le Pfte. No. 23. Marie od. d. Regimentstochter v. G. Donizetti. München, Aibl. 1 Fl. 12 Kr.

***Eichler, F. W.***, Lied d. Vögelein f. 1. Singst., oblig. Viol. et Pfte. Ulm, Stettin. 18 Ggr.

***Fecher, J.***, Polon. br. p. le Pfte à 4 m. Op. 9. Hamb., Niemeyer. 16 Ggr.

***Gährich, W.***, Saracenen-Quadr. f. d. Pfte. Berlin, Trautwein. 10 Sgr.

***Grell, A. E.***, Pfingstlied v. A. Zeune f. 5 Solo- u. 4 Chorst. m. Pfte od. Harfe. Op. 11. Part. 20 Sgr., 5 Solost. 10 Sgr. Einzelne Chorstimmen à 1½ Sgr. Berlin, Trautwein.

— 3 kurze u. leichte 4stimm. Motetten m. Orgel od. Pfte. Op. 13. Ebd. 20 Sgr., die 4 Stimmen einzeln à 2½ Sgr.

— Selig sind die Todten f. 4 Solo- u. 4 Chorst. m. Pfte. Op. 18. Ebend. 25 Sgr., einzelne Chorstimmen à 2½ Sgr.

***Grell, A. E.***, Der Herr ist mein Hirte f. 5 Solo- u. 4 Chorst. m. Orgel. Op. 19. Berlin, Trautwein. 22½ Sgr., einzelne Chorstimm. à 2½ Sgr.

— 2 Motetten f. 8 Singst. Op. 22. No. 1. 12½ Sgr. No. 2. 20 Sgr. Ebend.

— 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 23. Ebend. 15 Sgr.

— Urfinsterniss v. Bornemann f. 4 Männerst. (Solo u. Chor). Op. 24. Ebend. 7½ Sgr., einzelne Stimmen à 1½ Sgr.

— A. v. Chamisso's Canon: Das ist die Noth der schweren Zeit f. 4 Männerst. Op. 25. Ebend. 7½ Sgr., einzelne Stimmen 1½ Sgr.

***Hiller, F.***, Gr. Duo p. Pfte et Vcelle. Op. 22. Bonn, Simrock. 12 Fr.

***Hopfe, J.***, Protestant. Kirchenmus. a. alle Feste d. Jahres u. Worten d. heil. Schrift, leicht ausführbar u. vorzügl. f. Kirchen klein. Städte u. d. Landes. Op. 32. No. 1. Psalm 66 z. Erndtedankfeste. Eisleben, Reichardt. 1 Thlr. 15 Ngr. netto.

***Kayser, H. E.***, Divertiss. modernes p. Pfte et Viol. s. d. Thèmes fav. des meill. Opér. Op. 4. No. 3. Belisar de Donizetti. Hamb., Cranz. 20 Ggr.

***Klein, C.***, Missa a 4 Voci (2 Ten. e 2 Bassi). Partit. 4 Fr. Stimmen 4 Fr. Bonn, Simrock.

***Kücken, F.***, 5 Gesänge f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. Partitur u. Stimmen. Op. 41. Heft 1. 1 Thlr. Heft 2. 20 Sgr. Berlin, Schlesinger.

***Küffner, J.***, 67me Potp. p. Pfte et Flûte ou Viol. s. d. Motifs de l'Opéra: Le Duc d'Olonne de D. F. E. Auber. Op. 315. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.

***Kullak, T.***, Transcript. p. le Pfte seul. Op. 6. No. 8. Muette de Portici d'Auber. 17½ Sgr. No. 9. Montecchi e Capuleti de Bellini. 17½ Sgr. Berlin, Schlesinger.

— Transcript. fac. p. le Pfte arr. p. les Elèves p. E. D. Wagner. No. 9. Gemma di Vergy de Donizetti. Ebend. 15 Sgr.

***Labitzky, J.***, Catharinen-Walzer. Op. 94. Für Orch. 1 Thlr. 25 Ngr., f. Pfte zu 4 Händen 20 Ngr., f. Pfte allein 15 Ngr. Lpzg., Hofmeister.

***Lührss, C.***, 4 Gesänge f. 4stimm. Männerchor. Op. 5. Part. u. Stimmen. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr.

***Mazas, F.***, 75 Etudes mélod. et progress. p. le Viol. Op. 36. Suite 1. Etud. spéciales, Suite 2. Etud. brill. Suite 3. Etud. d'artistes. Bonn, Simrock. à 9 Fr.

***Mendelssohn-Bartholdy, F.***, Sonate f. Pfte u. Vcelle. Op. 58. Leipzig, Kistner. 2 Thlr. 10 Ngr.

— Prälud. et Fuge p. le Pfte arr. à 4 m. Mainz, Schott. 1 Fl. 21 Kr.

***Mucker, A.***, Mélodie tyrol. p. le Pfte var. Op. 53. Bonn, Simrock. 2 Fr.

***Möhring, F.***, 4 Gesänge f. 4 Männerst. Op. 11. Part. u. Stimm. Berlin, Trautwein. 25 Sgr.

— 5 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 12. Ebend. 17½ Sgr.

***Mozart, W. A.***, Ouv. a. Op. f. 2 Viol., Vla, Bass, Fl., Clar. u. 2 Hörner, Vcell, Tromp. u. Pauken ad lib. einger. v. H. Bonn. No. 1. Don Juan. München, Aibl. 2 Fl. 24 Kr.

***Neithardt, A.***, 6 Lieder f. 4 Männerst. Op. 126. Heft 1. 2. Partitur u. Stimmen. Berlin, Trautwein. à 20 Sgr., einzelne Stimmen à 3¾ Sgr.

***Netzer, J.***, Mein Element v. Ritter Steinhauser v. Treuberg f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 14. Ebend. 10 Sgr.

***Oelschig, C.***, Réminisc. de l'Opéra: La Dame blanche de Boieldieu. Duo conc. p. Pfte et Flûte (27½ Sgr.) ou Viol. (25 Sgr.) Op. 12. Ebend.

Opernfreund, der kleine, Samml. vorzügl. Opern in einer Auswahl der beliebt. Melod., als Handstücke f. d. ersten Unterricht am Pfte, leicht arr. u. m. Fingersatz versehen. No. 1. Meyerbeer, Robert d. Teufel. No. 3. Kreutzer, Nachtlager v. Granada No. 8. Meyerbeer, Hugenotten. No. 12. Auber, Stumme v. Portici. Hamburg, Niemeyer. à 8 Ggr.

***Pernsteiner, M.***, Litania Lauretana brevis in A a Canto, Alto, Basso, 2 Corn. et Organo. Op. 21. München, Aibl. 1 Fl. 12 Kr.

— Litan. Laur. brevis in G a Canto, Alto, Basso ad lib. 2 Viol. et Org. Op. 22. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.

— Litan. Laur. brevis in F a 4 Voc., 2 Viol., 2 Corn., Violone et Org. Op. 23. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

***Porten, J. von der***, 3 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 2. Hamburg, Niemeyer. 8 Ggr.

— Das Röslein lieb u. fein v. Dr. L. Wihl. Lied f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 4 Ggr.

***Prudent, E.***, Duettino p. Pfte seul. Mainz, Schott. 36 Kr.

***Tengnagel, J. F. von***, Diebstahl. Lied f. Sopr. u. Pfte. Op. 13. Berlin, Trautwein. 5 Sgr.

— Treue Liebe f. Sopran u. Pfte. Op. 14. Ebend. 5 Sgr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten September. № 37. 1843.

**Inhalt:** Die Lieder, Gesänge und Balladen des neunzehnten Jahrhunderts. (Beschluss.) — *Recension.* — *Nachrichten:* Aus Berlin. Wiener Musikleben. (Fortsetzung.) Frühlingsopern u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

## *Die Lieder, Gesänge und Balladen des neunzehnten Jahrhunderts.*

(Beschluss.)

Auf dem zweiten Wege begegnen wir namentlich den Musikern, die sich als Harmoniker, oder als Theoretiker und Aesthetiker ausgezeichnet haben, an deren Tonschöpfungen der Verstand gleichen, wenn nicht überwiegenden Antheil genommen. Alles, was die Regel fordert, ist auf das Genaueste beobachtet, strenges Festhalten der Form, richtige, auch das Kleinste beachtende Declamation, Beibehaltung einer characteristischen Figur in der Begleitung, genaues Auffassen und Wiedergeben des Gefühls, welches sich im Text ausspricht; — doch genügt nicht immer die Tiefe der Erfindung. Die Repräsentanten dieser Richtung sind *Reichardt* und *Zelter*, von denen namentlich der Erste etwas arm an Melodie ist, wie in den Xenien auch angedeutet wird:

Dichter, bitte die Muse, vor ihm dein Lied zu bewahren,
Auch dein leichtestes zieht nieder der schwere Gesang.

Seine Leistungen werden immer mehr für den Musiker und Lehrer von Interesse sein, da er Viel und Ausgezeichnetes in der Declamation gethan. Am Meisten gefällt mir „Wanderers Nachtlied"; ich ziehe es dem viel gerühmten „Kennst du das Land" und „Erlkönig" weit vor. — Von *Zelter* ist fast Alles vergessen, wie viel Aufsehen er auch in früherer Zeit besonders dadurch machte, dass er die meisten der *Goethe*'schen Lieder als *Goethe's* Freund componirte. Bei vieler Wahrheit des Ausdrucks vermisst man doch Innigkeit und Anmuth. Seine Balladencompositionen sind mehr zur Erleichterung des Recitirens eines Gedichtes, oder wie es *Goethe* und *Zelter* im Sinne hatten und der Erstere von dem Sänger *Ehlers* ausführen liess, jeden Vers nach dem Inhalt mit anderem Ausdruck vorzutragen. Jetzt ist man mehr davon zurückgekommen, unsere Zeitgenossen haben nicht mehr die Geduld, acht mächtige Strophen nach einer Melodie abzusingen, wie es sonst mit der Ode an die Freude, der Braut von Corinth u. s. w. geschah. „Der Handschuh," durchcomponirt, hat sich noch als Lieblingsstück tiefer Bassisten erhalten, wie *Zelter* denn Letztere häufiger bedachte, als von neueren Componisten geschieht, obwohl er manchmal wunderlich passende Texte dazu genommen. Man erinnere sich des Liedes: Dir zu eröffnen mein Herz u. s. w., dessen Inhalt Sehnsucht nach dem Geliebten ist, das also eigentlich von einer Sopran- oder Altstimme müsste gesungen werden.

Zwei Componisten sind es vorzugsweise, wo Verstand und Erfindung auf gleicher Höhe stehen, *B. Klein* und *L. Berger*. In einigen von *Klein's* Liedern werden Musik und Poesie Eins, durchdringen sich auf das Innigste, nicht wie Leib und Seele, sondern wie zwei verwandte Seelen. Das vollendetste in dieser Art ist des Wanderers Nachtlied. Man höre oder singe es so mit rechter Andacht, und man wird wunderbar von der Wahrheit des Ausdrucks ergriffen werden. „Vergangen ist der lichte Tag," „Wie Einer, der im Traume," „Frühlingsahnung" sind auch, jedes in seiner Art, vollendet. *Berger* hat sein Bestes in dem Cyclus „Müllerlieder" niedergelegt, wo das Letzte davon ausgezeichnet ist. Interessant sind die drei Lieder von *Rellstab*, die *Klein* und *Berger* zu gleicher Zeit für Alt componirt haben. Man findet sie in der neuen Ausgabe von *Berger's* Liedern, die bei Hofmeister erscheint.

Anzuführen sind noch: *Rungenhagen*, *Wiedebein* (Meine Ruh' ist hin), *N. Burgmüller*, *Jähns*, *E. Richter* (Es geht bei gedämpfter Trommel Klang), *Lindpaintner* u. A.

---

Es wären nun noch die auf dem dritten Wege Wandelnden zu betrachten übrig. Wir sehen auf ihm die Meister, wo die Phantasie vorherrschend waltet, jedoch auf eine solche Weise, dass das rein Verständige nicht dadurch beeinträchtigt wird. Sie versetzen uns unmittelbar in die erhöhte Stimmung, die sowohl zum Schaffen als zum Wiederempfinden eines Kunstwerks nöthig — der Geist des tief Romantischen weht über ihren Compositionen.

*Beethoven* können wir als das Haupt derselben ansehen. Er hat uns an Liedern nur wenig gegeben, aber dies Wenige ist ausgezeichnet. Ich bin weit davon entfernt, die Art und Weise seiner Auffassung überall rechtfertigen zu wollen; allein wo der Verstand etwas einzuwenden hat, ist die Abweichung von der Art, dass *Beethoven* wohl sagen konnte (wie einst zu *Ries* bei einem Gespräch über verbotene Quinten, die Letzterer aufgefunden): „Wenn Niemand es erlaubt, so erlaube ich es." Die „Adelaide" ist schon von *Reichardt* getadelt worden, weil sie nicht liedmässig behandelt sei, und doch vergisst man den Tadel beim Anhören, da *Beethoven*

uns all die Bilder, die der Dichter andeutet, lebend hervorzaubert und über das Ganze die Seligkeit des Denkens an die Geliebte ausgegossen ist. Eben so vortrefflich ist „Neue Liebe, neues Leben.“ Die Lieder von *Gellert* wurden schon beim Erscheinen als etwas Ausgezeichnetes begrüsst (Ehre den Zeitgenossen!), von denen auch „Gott, deine Güte,“ „Die Himmel rühmen,“ „An dir allein habe ich gesündigt“ jeder Anforderung entsprechen. — „Kennst du das Land,“ „Wonne der Wehmuth“ erregen den Wunsch, dass *Beethoven* mehr der *Goethe*'schen Lieder hätte componiren mögen; namentlich finde ich das zweite unübertrefflich, ich kann mir wenigstens nicht denken, wie die Süssigkeit des Schmerzes wahrer ausgedrückt werden könnte. „An die entfernte Geliebte,“ ein Liederkreis, ist ein vollendetes Ganze. Wie empfindet man bei jedem den poetischen Hauch, der hindurchweht, wie ist jedes so tief, so innig gedacht, besonders das letzte. — „An die Hoffnung“ ist auch so ganz dem von der ausgesprochenen Empfindung erfüllten Gemüthe entströmt. In der Einleitung die inhaltschweren Fragen, die der Mund des Menschen kaum auszusprechen wagt, dann die Beseitigung aller durch das: „Hoffen soll der Mensch, nicht fragen,“ und endlich die Bitte, dass die Tochter des Himmels möge in die Brust des Sterblichen ziehen, bis zum Schluss, wo noch einmal „o Hoffnung“ auf den hinsterbenden Accord gesungen wird, als sollte der Ton hinübergetragen werden nach dem Jenseits, — Alles ist von der ergreifendsten Wirkung. Wohl tritt es hervor (wie auch in der neunten Symphonie, z. B. bei den Worten: „Ahnest du den Schöpfer, Welt?“), dass *Beethoven* die einzelnen Begriffe oft zu sehr hervorgehoben hat; wenn es in solch ergreifender Weise geschieht, schweigt die Kritik. Es sind das Grenzsteine in der Kunst, die freilich nicht leicht ein Anderer betreten darf, ohne das Gleichgewicht zu verlieren. — Die schottischen Lieder hat *Marx* in seiner Kunst des Gesanges treffend zergliedert, wie dieser Kritiker überhaupt *Beethoven* enthusiastisch verehrt und auch erkennt.

Dem Heros am nächsten steht einer seiner treusten Anhänger und Kunstgenossen *Franz Schubert*, von dem man wohl sagen kann, dass all' das Tiefe, Sinnige in seinen Compositionen noch mehr wird erkannt werden, als schon geschehen, und *Liszt* hat darum grosses Verdienst, dass er durch seine Uebertragungen die 11,000 clavierspielenden Jünglinge und Jungfrauen darauf aufmerksam gemacht. Im Erlkönig, Wandrer, Doppelgänger und einigen andern ist *Schubert* ganz *Beethoven's* Auffassungsweise gefolgt und hat das Höchste erreicht, in manchen, wie „Suleika's Gesang,“ „Sehnsucht“ (beide für Concertsänger geschrieben) weniger. Die Lieder sind meist nur den Sinn des Ganzen im Auge habend gedacht, und demgemäss Melodie und Begleitung (letztere fast immer selbständig und das Gedicht im wahren Sinne des Wortes verkörpernd). Ich erwähne als die vorzüglichsten: „Der Wanderer an den Mond,“ „Lied des gefangenen Jägers,“ „Das Wirthshaus,“ „Gute Nacht,“ „Trockne Blumen,“ „Im Abendroth,“ „Ungeduld,“ „Ständchen“ (von *Liszt* nebst dem Lob der Thränen am Besten bearbeitet), „Die Nebensonnen,“ und Mehreres aus *Ossian's* Gesängen. In allen tritt das Hineinversenken in die im Gedicht ausgesprochene Empfindung hervor. Zuhörer, die sie noch nicht kennen, sollte man erst mit den Worten bekannt machen; wo Empfänglichkeit da ist, wird nach mehrmaligem Hören das Verständniss gewiss sich öffnen. Leider werden sie einem grössern Publicum schon wegen der erforderlichen Discretion der Begleitung unzugänglich bleiben, denn der Schmelz der Töne, das mystische Reich des Klanges gehören durchaus dazu, um sie dem Ideal sich nähernd auszuführen. Zudem erfordern sie auch oft Stimmen von einem Umfang, wie man ihn selten findet, wie z. B. der Wanderer.

*Weber*, der Zeit angehörend, wo die Genannten wirkten, muss hier ebenfalls erwähnt werden. Wie er *Beethoven* studirt, weiss Jeder, der genauer mit seinen Geisteswerken bekannt ist; dabei ist Alles bei ihm genau erwogen. Ich erinnere an: „Es stürmt auf der Flur,“ „Meine Lieder, meine Sänge,“ „Unbefangenheit,“ „Was bricht hervor“ und manche seiner Volkslieder. — So hat auch *Marschner* viel Schönes gegeben; die „Wanderlieder“ von *Marschner* sind ausgezeichnet, besonders durch die Declamation, fast zu dramatisch geschrieben; unter den späteren kann man „Maisuna am Brunnen“ und „Melek's Kampfgruss“ hervorheben. — Ferner sei *Spohr's* gedacht, der mit seinen tiefgefühlten Melodieen manches Herz ergriffen. „Frühlingsglaube,“ „Beruhigung,“ „Der erste Kuss,“ „Schlummerlied“ erscheinen mir unter denen, die ich kenne, als die vorzüglichsten.

Unter *Löwe's* Gesängen fanden die Bilder des Orients vielen Beifall. Eins der besten ist die Oasis. Die Begleitung drückt sehr gelungen wonnige Ruhe aus, die an einem solchen Ort auch wohl doppelt süss mag empfunden werden. Heiter und eigenthümlich ist: „Wir lustigen Bürger im grünen Wald.“ — Auch *Taubert* hat manches Gute geliefert („Auf Flügeln des Gesanges,“ „Liebesnähe“). *Schumann* folgt in der Begleitung der Richtung, welche die Besseren der neuen Claviercomponisten wie *Chopin* u. A. genommen haben. Die Ausführung wird dadurch bei manchen Liedern allerdings sehr erschwert, z. B. im Abschied von *Heine*, der durch die Auffassung eine vom Gewöhnlichen ganz abweichende Färbung erhält. Eben so ist es mit: „Mein Herz ist im Hochland,“ sehr innig: „Du meine Seele.“

*Mendelssohn* ist ebenfalls in *Beethoven's* und *Schubert's* Fussstapfen getreten, und vermöge seines geläuterten Geschmackes hat er fast immer Gutes, oft ausgezeichnet Schönes gegeben, besonders in den letzten Sammlungen, wo er die Cantilene weit mehr berücksichtigt. „Gruss“ von *Heine* (einfach und doch so sinnig), „Sonntagslied,“ „Auf Flügeln des Gesanges,“ „Frühlingslied“ (von *Klingemann*, ausgezeichnet), einige Volkslieder (wie das zweistimmige im Album von Schlesinger, und: „Es ist bestimmt“) waren anzuführen (der Text zu: Es ist bestimmt u. s. w. wurde erst für ein altes Volkslied gehalten, bis sich Freiherr *v. Feuchtersleben* als Dichter zu erkennen gab). Einige („Neue Liebe“ und „Reiselied“ von *Heine*) erinnern an eine Ausdrucksweise des Componisten, die er zuerst in der Ouverture zum Sommernachtstraum wie in kleineren Fantasieen an-

gewandt hat; das Leichte, Luftige, Geisterhafte der Elfen tritt uns daraus entgegen; es gemahnt uns oft, als hätten einige dieser Wesen schon seine Wiege umstanden, um ihm ihre Weisen und Weise zuzuflüstern, da er sie später so oft und so bezeichnend uns versinnlicht. Im „Frühlingsblick" von *Lenau* ist in der Begleitung sehr gut das geheimnissvolle Leben und Regen der Natur angedeutet, wie denn *Mendelssohn* sehr geistreich die vom Dichter gegebenen musikalischen Momente benutzt.

---

Als Balladencomponisten sind *Zumsteeg* und *Löwe* am fruchtbarsten gewesen. Es ist zu bedauern, dass der Erstere in einer Zeit auftrat, wo er, nicht selbständig genug, weiter keine Vorbilder hatte, — das Durchcomponiren von Balladen war damals etwas Neues. Dann trat ihm auch der Stoff, den er wählte, zu hinderlich in den Weg; erstlich die grosse Länge der *Bürger*'schen Balladen, dann das viele blos Beschreibende darin, — die Fantasie ermüdete, sie konnte nicht durchgängig auf gleicher Höhe bleiben. Nur in den Gauen Deutschlands, wo der Strom der Zeit die alte Behaglichkeit nicht ganz hinweggenommen, findet man noch Musikfreunde, die seine „Lenore," seinen „Carl von Eichenhorst" ganz singen. — *Uhland's* Balladen regten zuerst wieder zum Componiren dieser Gattung von Gedichten an, und *Löwe* that einen glücklichen Wurf mit „Der Wirthin Töchterlein," der sich „Edward," „Oluff," „Das Comitat," „Des Goldschmieds Töchterlein," „Der Pilger von St. Just" würdig anschlossen. Auf die letztere mache ich besonders aufmerksam, sie ist eine der gelungensten, wie denn auch der Stoff vom Dichter glücklich gewählt ist. Einige *Goethe*'sche hat *Löwe* durch die musikalische Auffassung der jüngern Generation wieder in Erinnerung gebracht, z. B. „Hochzeitlied," „Der Sänger" — etwas sehr Verdienstliches, denn der Musiker versetzt uns in die Tage des Dichters zurück, lässt die Poesie als etwas Neugeschaffnes an uns vorübergehen. Haben wir auch Alles gedruckt, so sind die Sachen doch nicht so in Jedermanns Munde, als in der Zeit, wo sie der Dichter zum ersten Mal der Welt bekannt machte. —

Nachfolger hat *Löwe* wenig gehabt; *W. Speyer*, *C. Decker*, *Genast* (Des Hauses letzte Stunde), *Neukomm* (Nächtliche Heerschau), *Reissiger* (Die beiden Grenadiere), *Curschmann* (Der Fischer) sind zu erwähnen. Vortrefflich ist König Odo von *B. Klein*. *Mendelssohn* hatte schon früher die Walpurgisnacht für Chor und Orchester componirt, neuerlich ist dieselbe von ihm überarbeitet und mit vielem Beifall aufgeführt worden. Gewiss ein Feld, auf dem, bei jetzigem verbesserten Concertgeschmack, Verdienstliches zu leisten wäre.

---

Nicht kann ich schliessen, ohne des Vaterlandes zu denken, das uns so Ausgezeichnetes durch seine begabten Geister darbietet, und wo man mit dem Dichter rufen kann:

O wohl dem hochbeglückten Land,
Wo das ist kleine Gabe!

---

## Recension.

Notice des manuscrits autographes de la musique composée par feu *M. — L. — C. — Z. — S. — Cherubini.* Paris, 1843. Prix 1 Fr.

Es ist dieses interessante Heft ein von Cherubini selbst geführtes und in grösster Ordnung und Ausführlichkeit abgefasstes Verzeichniss seiner Compositionen. Mit dem Jahre 1773, dem dreizehnten Cherubini's, beginnend, endigt es erst 1839, drei Jahre vor seinem Tode, umfasst also 56 Jahre aus dem Leben des Componisten. Die Arbeiten seiner letzten Zeit sind von anderer Hand nachgetragen worden; sie bestehen fast nur aus Solfeggien für den Gebrauch des Pariser Conservatoriums.

Der Zweck der Bekanntmachung dieses Cataloges ist zunächst der von der Familie Cherubini's beabsichtigte Verkauf seines musikalischen Nachlasses. In welcher Weise dieser geschehen soll, ist nicht näher bezeichnet. Man wendet sich mit Anfragen an den Herrn Musikverleger Petit (Paris, rue St. Thomas-du-Louvre. No. 15). Das Verzeichniss ist aber auch an sich von Werth und Interesse, insofern es die reiche Productivität Cherubini's vor Augen legt und über die chronologische Ordnung seiner Compositionen authentische Nachricht ertheilt. Es enthält unter 241 Nummern, von denen viele bedeutende Collectionen einzelne kleinere Stücke zusammen fassen, 28 Opern, 16 Messen, 2 Requiem, eine grosse Anzahl Cantaten, Psalmen, Hymnen und anderer Compositionen von grösserem Umfang in jeder Gattung. Dass aber Cherubini das Kleinste wie das Grösste mit gleicher Sorgfalt für die Ausarbeitung behandelte, ist bekannt; nirgends finden sich bei ihm Spuren einer flüchtigen Hand. Sind auch einige seiner späteren Arbeiten nicht immer von der inneren Wärme durchdrungen und von der Originalität, welche in den früheren Compositionen dieses Meisters sich den eigenthümlichen Styl schuf, der so manchem Componisten Vorbild geworden ist: — an technischer Beschaffenheit, an Musterhaftigkeit der Ordnung und Ausführung ist Alles, was wir von Cherubini kennen, in gleich hohem Grade vollendet, und in diesem Betracht muss uns die grosse Menge seiner Werke in Erstaunen setzen.

Die frühen Jugendarbeiten Cherubini's, welche in dem Verzeichniss aufgeführt und noch vorhanden sind, bestehen der Zahl nach grösstentheils in Kirchencompositionen, wenn auch dem Volumen nach Theater- und Kammermusik mit grösserer Bogenzahl bemerkt sind. Es müsste von Interesse sein, sie kennen zu lernen, um zu erfahren, ob auch hier schon jene Liebe und strenge Gewissenhaftigkeit zu fleissiger Ausarbeitung sich gezeigt, wenigstens angekündigt habe, welche in seinen späteren Compositionen den neueren Italiener, an dem wir eine untergeordnetere, oft vernachlässigte Behandlung des harmonischen Theils zu finden gewohnt sind, kaum noch erkennen lassen; — und doch bewahrt eben auch die italienische Natur wieder den harmonisirenden Componisten davor, durch Grübelei in Gesanglosigkeit zu gerathen. Cherubini's Gesangmelodie bleibt allezeit cantabel, so

reich sich auch die Harmonie zu seiner Musik ausbilden mag. Ein anderes Erbgut des Italieners ist ihm der klare, leicht fassliche Periodenbau, man möchte sagen das Architectonische seiner Musik. — Vor Cherubini ist wohl kein Componist so sehr in den characteristischen Ausdruck der einzelnen Momente einer dramatischen Situation eingegangen wie er — wir dürfen hier nur an manche Scenen des Wasserträgers erinnern — aber er vollführt es, ohne der Einheit und dem guten Fortgang des Musikstückes, als solchem, den mindesten Eintrag zu thun, ohne die Musik unmusikalisch werden zu lassen, wie es so leicht und neuerdings so häufig geschieht, wo oft nicht allein das Einzelne der Situation, wo auch die Momente des Gefühls in ihrer Vereinzelung zum Ausdruck gelangen sollen, was aber ganz gegen die Natur der Musik, wie des Gefühles selbst ist. —

Dass Cherubini auch ein so vortrefflicher Instrumentalcomponist war, zeichnet ihn ganz besonders vor seinen Landsleuten aus, von denen es im Durchschnitt nur Wenigen gelungen ist, mit Instrumenten ohne Gesang etwas Genügendes zu produciren, während wir Cherubini's Opernouverturen zu dem Vortrefflichsten zählen müssen, was es in dieser Gattung gibt. Es scheint aber, dass auch hier noch der Bezug auf einen einzuleitenden bestimmten dramatischen Stoff den Componisten zu so vollkommenen Schöpfungen begeistert hatte; indem andere, selbständige Instrumentalwerke, wie seine Quartette, an denen wir die meisterhafte und geistreiche Composition bewundern, so wie seine für London geschriebene Symphonie, an der wir diese voraussetzen dürfen, nicht die allgemeine, unbedingte Anerkennung gefunden haben, wie jene der dramatischen Gesangsmusik zugewendeten Opernouverturen, denen auch im Concertrepertoir seit ihrer Entstehung eine bleibende Stätte gesichert worden ist.

Dem Verzeichnisse von Cherubini's Compositionen geht folgende autobiographische Notiz des Meisters voran.

*Marie — Louis — Charles — Zenobi — Salvador — Cherubini.*

Geboren zu Florenz den 14. September 1760.

„Ich habe im sechsten Jahre angefangen Musik zu lernen, im neunten die Composition. Mein erster Lehrer war mein Vater Barthélemi Cherubini. Den ersten Compositionsunterricht erhielt ich durch Barthélemi Felici und dessen Sohn Alexander Felici. Nach Beider Tode wurden Pietro Bizzarri und Jos. Castrucci meine Lehrer. Um das Jahr 1777 erhielt ich vom Grossherzog Leopold eine Unterstützung, um meine Studien unter der Leitung des berühmten Jos. Sarti fortzusetzen. Ich habe drei bis vier Jahre seinen Unterricht genossen. Diesem grossen Meister, seiner Lehre und seinem Beispiel danke ich es, mich im Contrapunct und in der dramatischen Composition vervollkommnet zu haben. Er liess mich zu meiner Uebung und zu seiner Erleichterung die Arien für die zweiten Partieen in seinen Opern schreiben. Mein Name ist bei diesen Stücken nicht genannt worden, auch besitze ich keine Abschriften davon; sie sind in den Partituren meines Meisters zerstreut.“

Ein Anhang enthält das Verzeichniss eigenhändiger im Nachlasse vorhandener Abschriften Cherubini's, von Werken älterer italienischer Meister. Die Summen der angegebenen Seitenzahlen dieser Copieen beträgt 3166! — Dazu hat der geniale und selbst so productive Mann Zeit und Musse gefunden und hielt sich nicht für zu genial, sie zu seinem Studium darauf zu verwenden. —*n.*

---

## NACHRICHTEN.

*Berlin*, den 2. September 1843. Am 19. August verliess ich das schöne Elbflorenz in der Hoffnung, Ihnen von hier aus bald interessante Mittheilungen über grössere dramatisch-musikalische Productionen machen zu können, welche hier mit einem Concert der seitdem auch in Leipzig bewunderten *Viardot-Garcia* in dem schönen Saale der Singacademie (deren Erbauer, der verdienstvolle herzogl. Braunschweig'sche Hof-Baurath *Ottmer* hier am 22. August im 43. Lebensjahre gestorben ist) am 16. v. M. beschlossen waren. Schon auf der Rückreise ereilte mich indess die Trauerkunde von dem in der Nacht vom 18. zum 19. August erfolgten verheerend rapiden Brande des königl. Opernhauses. Dies unter Friedrich II. von *v. Knobelsdorff* 1741—42 erbaute Prachtgebäude, welches in acustischer Hinsicht für Gesang und Klang ganz vollkommen sich bewährte, das seit dem 7. December 1742 über hundert Jahre ein würdiger Musentempel gewesen, und nur in späteren Zeiten zuweilen durch dahin nicht gehörende Vorstellungen aus pecuniären Rücksichten profanirt war (was bis nach *Iffland's* Direction zuvor nie geschah), ist nunmehr ein Opfer des furchtbaren Elements in wenigen Stunden geworden, und dadurch für das nächste Jahr die Möglichkeit entschwunden, grosse Opern und Ballette zur Darstellung zu bringen. Dennoch ist es ein grosses Glück, dass bei dem schwachen Süd-Ostwinde die katholische Kirche, die Schätze der königlichen Bibliothek (in welcher sich jetzt auch eine bedeutende Musikaliensammlung unter specieller Aufsicht des Herrn *Dehn* befindet) und das Palais des Prinzen von Preussen verschont geblieben sind, da sonst, ausser dem unersetzlichen Verluste kostbarer Manuscripte und Autographen, auch leicht noch das Universitätsgebäude und die anstossenden Häuser in der Behrenstrasse und unter den Linden ein Opfer des wüthenden Elements hätten werden können! — Die Partituren und meisten Stimmen der gangbaren Opern befanden sich in dem Theile des Opernhauses, unweit des vordern Einganges Parterre, welchen die über dem Theater zuerst ausgebrochene Flamme zuletzt ergriff, und wovon die äussere Façade und Treppe grossentheils unversehrt geblieben ist. Die Musikalien haben daher fast alle gerettet werden können. Die älteren Werke befanden sich, wie die meisten Decorationen, in abgesonderten Magazinen in der französischen Strasse, und sind daher unversehrt geblieben. Nur die Decorationen zum Feen-See, welche von der letzten Vorstellung noch auf der Bühne sich befanden, so wie die Garderobe des Balletpersonals soll verbrannt sein. Der Wiederaufbau in der unveränderten äussern Form ist von dem König

sogleich befohlen. Man ist jetzt mit dem Aufräumen des Schuttes beschäftigt, und hofft das Gebäude bis zum October 1844 (mithin fast in Jahresfrist) wieder herzustellen. Der innere Umbau war bereits beschlossen, und wird nun jedenfalls zweckmässiger in den Zuschauerräumen ausfallen. Die erste Vorstellung im Opernhause war *Graun's* Oper Cleopatra, die letzte das Ballet: Der Schweizer-Soldat. Die Entstehung des Feuers (eine Stunde nach der Vorstellung, nach 10 Uhr Nachts) ist nicht ermittelt. —

Am 19. August, dem Tage nach dem Brande, war kein Theater. Seit dem 20. v. M. wird hier täglich in dem (seit 1821 benutzten) königl. Schauspielhause, wie in Charlottenburg (Sonntags) und zuweilen in Potsdam gespielt. Ausser *Döring's* sehr anziehendem (jetzt beendetem) Gastspiel sind bis jetzt: Die Lottonummern, Die Tochter des Regiments, Czaar und Zimmermann, und Die Krondiamanten gegeben. Der Orchesterraum ist kleiner und der Klang weniger sonor als im Opernhause, dessen schöner Concertsaal auch verloren ist. Zwei fremde Tänzerinnen Dem. *Ost* aus Stuttgart und Donna *Lola Montez* aus Sevilla haben sich mit Beifall, Letztere in spanischen Nationaltänzen, producirt. — Der Verfasser des beliebten Lustspiels: Doctor Wespe, Herr *Roderich Benedix* veranstaltete am 31. v. M. eine zahlreich besuchte musikalisch-declamatorische Abendunterhaltung im Saale des Hôtel de Russie. In musikalischer Hinsicht ist nur der schöne Vortrag eines Hornsolo's vom Herrn CM. *Schunke*, der Gesang einer Preghiera von *H. Truhn* von Dem. *Tuczeck*, und eine von Herrn *Damcke* mit Geschmack componirte moderne Pianofortefantasie zu erwähnen, welche derselbe recht fertig und kraftvoll ausführte. Eine neue, gefällige Canzonette von *Truhn*: La Fioraja napolitana musste wegen plötzlicher Unpässlichkeit der Dem. *Tuczeck*, wie die gestrige Vorstellung des Postillon von Lonjumeau ausfallen. Am 29. v. M. hat die Singacademie das Verdienst des Erbauers ihres freundlichen, wohlklingenden Locals, des verstorbenen *Ottmer*, durch eine eigene Gedächtnissfeier, in Rede und Gesängen bestehend, auszeichnend geehrt. *J. P. S.*

---

*Wiener Musikleben.* (Fortsetzung.) Theater. Ich versparte dieses Capo aller Capo's im social-musikalischen Leben auf zuletzt, weil ich dadurch die Uebersicht der ganzen italienischen Saison gewann, welche mit 1. April beginnt und mit 30. Juni schliesst, also regelmässig drei Monate dauert, während welcher Zeit sie ungleich mehr Novitäten bringt, als die deutsche, die einen Spielraum von neun Monaten hat. Sie kann es aber auch, denn für's Erste ist die leichtfertige Productivität der italienischen Maestri weit grösser, als die der deutschen und französischen Componisten zusammengenommen; für's Zweite sind die italienischen Sänger in den meisten Rollen, die sie geben, bereits eingeschossen, während die Mitglieder unserer deutschen Oper die gemischte Last eines deutschen, italienischen und französischen Repertoirs tragen müssen. Nichtsdestoweniger sollte im eigentlich deutschen Opernfache weit mehr Rührigkeit herrschen und *Gluck*, *Marschner*, *Spohr*, von welchem blos die Jessonda, *Weber*, von welchem blos der gänzlich verwahrloste Freischütz auf dem Repertoir, u. A. m. demselben einverleibt werden. Original deutsche Novitäten hatten wir in der entwichenen deutschen Saison nur zwei, nämlich *Lortzing's* Czaar mit achtzehn, und *Lachner's* Catharina Cornaro mit vier Vorstellungen, beide Werke bereits in früheren Berichten besprochen. Der Reprise des Czaar's sieht man freudig entgegen, während *Lachner's* Werk wohl schwerlich mehr auf dieser Bühne erscheinen wird. Neu in die Scene gesetzt wurde *Cherubini's* Wasserträger, durch Composition und Darstellung einst das Entzücken Wien's, jetzt nur von der *Hasselt* befriedigend ausgeführt, und die meisterhafte Musik — ausser Uebung. Gleiches gilt von der wieder aufgenommenen Vestalin, die nur eine Vorstellung erlebte, da weder Julia noch Licinius ihren Aufgaben gewachsen waren, und man überhaupt mit der Behandlung des grossen, breiten Gesanges auf der Bühne nicht mehr au fait ist. Besser ging es der verdeutschten Lucia von Lammermoor mit der *Lutzer* und *Erl*, so wie sich auch die Reprise der Bestürmung von Corinth nicht als misslungen bewährte. Der Richard Löwenherz arbeitete sich ebenfalls vier Mal glücklich durch. Es gehörte aber schon ein Herz dazu, ihn für den *Gretry*'schen zu halten. Vor ungefähr dreissig Jahren hatte ihn schon Meister *Seyfried* umcomponirt, allein dies hinderte nicht, jetzt abermals Hand daran zu legen. Da wurde denn neuerdings gestützt, herausgenommen, hinzugethan, der Blondel für *Staudigl* zugerichtet u. s. w. Himmel! welche frevelhafte Verstümmelungen stehen doch zuweilen selbst unsern berühmtesten Bühnenwerken bevor, ehe man ihnen die ewige Ruhe gönnt! solch ein kerngesundes Opus sieht sich bei lebendigem Leibe Glied für Glied absterben, und da spricht man noch von Opernunsterblichkeit? Die Oper, das Kind der Zeit, des Geschmackes, ja oft der Laune; ein Werk, das unter den Fesseln des Gedichtes und der Individuen, für die es bestimmt, geboren wird, dem das Vergnügen jedes Einzelnen Aufgabe, dessen Sensationen grösstentheils von den melodischen Formen, harmonischen Combinationen, poetischen und vocalen Geschmacksrichtungen abhängen, wie sie sich fort und fort eben aus der Zeit entwickeln; ein Werk, das im ewigen Kampfe mit dem Reize des Neuen begriffen, das Neuere erstreben muss, und im Neuesten wieder seinen verderblichen Gegner findet, — solch ein Kunstwerk, das, wenn es alt geworden, leider den alten Moden gleichgestellt wird, kann seine Unsterblichkeit einzig und allein nur im Geiste finden, der freilich nimmer abstirbt, mit dessen Studien sich aber auch nur der nach idealen Mustern suchende Kunstjünger und nicht die genusssüchtige vom Neuen fortgerissene Menge befasst. So kommt es denn auch, dass eine Reihe der berühmtesten Namen des vorigen Jahrhunderts sich blos die Erinnerung zu erobern vermochte, während ihr theatralisches Dasein erloschen ist für immer. Noch tauchen die Riesen *Gluck*, *Mozart* und neben ihnen einige Kräfte zweiter Grösse aus der Vergangenheit auf; noch eine, noch zwei, noch drei Generationen — — und auch sie verschlingt das Alles bewältigende Grab der Zeit, die doch ehemals ihren Werken Beifall zugejauchzt. Blos der Same, den diese Geniebegabten ausgestreut im Reiche

des Schönen, wird und kann nicht verloren gehen; wer aber gedenkt in den Fernen der Zukunft der Stammfrucht selbst, die einst Labsal und Entzückung den Lebenden gewesen? — Doch ich wollte erzählen und meditire; der alte, gesunde *Gretry*, den man auf Krücken zu gehen nöthigte, mag's verantworten. — In Allem wurden in der vorigen deutschen Saison, die einen Theil ihres Spielraumes auch an die am Kärnthnerthore agirenden französischen Vaudevillisten abtritt, an 157 Abenden Opern gegeben, wovon 63 Abende für wirklich deutsche Compositionen ausfallen. Unter diesen wieder obenan der himmlische *Mozart* mit 23 Abenden, an welchen die Zauberflöte, Don Juan, Figaro's Hochzeit, und die Entführung — zur Ehre des Publicums sei es gesagt — trotz der vernachlässigten scenischen Ausstattung stets mit verjüngtem Entzücken aufgenommen und angehört werden. Da auch Così fan tutte auf unserer Opernbühne heimisch, so fehlten, um die Zahl der sieben dramatischen Weltwunder voll zu machen, uns nur noch Clemenza di Tito und Idomeneo auf dem Repertoire. Vielleicht dürfte es dazu kommen, dass die erstere Oper im nächsten Winter als Benefizvorstellung der um Wiederbelebung deutscher Meisterwerke verdienten *v. Hasselt* in die Scene gebracht wird. Dann freut euch auf's Neue, Mozartianer! wenn einzelne Sängerkräfte nur nicht an ihren sublimen Aufgaben dabei scheitern! —

(Fortsetzung folgt.)

## *Frühlingsopern u. s. w. in Italien.*

(Fortsetzung.)

### Grossherzogthum Toscana.

*Florenz*. (Teatro alla Pergola.) Es kann vielleicht befremden, dass diesen Frühling in unserm ganzen Grossherzogthum blos dessen einzige Hauptstadt Oper gehabt; allein theils haben die Toscanischen Städte in den beiden schönen Jahreszeiten selten Opern, andererseits schreckt manchen Impresario das heutige Operneinerlei und der Mangel an guten Sängern ab. So wie Beethoven jenseits der Berge Instrumentalmusik, so hat Rossini diesseits der Berge der Oper das Siegel aufgedrückt, und, man sage was man will, nach Beethoven ist keine neue Instrumentalmusikphysiognomie, so wie nach Rossini keine neue Opernphysiognomie mehr entstanden. Unsere wackeren Coryphäen, vor Allen Pacini, nach ihm Mercadante, Donizetti, Ricci und Bellini, haben alle den Rossini'schen Typus nur allzudeutlich angenommen. So lange die sogenannte Tragedia lirica mit ihren Gräueln Interesse erregte, genoss man geduldig das tägliche Brot; nun dies Interesse stark gesunken ist, scheint man sich wieder der in Italien einheimischen Opera buffa hinzuneigen. Sie würde auch im Frühling am zweckmässigsten sein und am Meisten prangen; es entsteht aber die grosse Frage: wo sind die Maestri, die sie schreiben, und die Sänger, die sie vortragen können?.... In diesem betrübten Jammerthal verfiel unser wohlbekannter Impresario Lanari auf den Gedanken, Meyerbeer's Roberto il Diavolo zum dritten Mal die Florentiner hören zu lassen, womit er also die schönste aller Jahreszeiten nicht schöner beginnen konnte. Die hiesige Favorit-Prima-Donna Teresa Brambilla erfreute abermals als Alice, Castellan war wie vorhin der willkommene Roberto, Porto ein trefflicher Beltramo, und die Barbieri-Nini, welche die Rolle der Isabella übernahm, erwarb sich besonders in der Cavatine des zweiten und in der Romance des dritten Actes vielen Beifall, den sie sich als Norma, in Bellini's Oper gleichen Namens, worin der Tenor Testa den Pollione machte, ebenfalls erwarb. Der Unterschied zwischen beiden Opern war jedoch, was selbst der hiesige Riecoglitore Fiorentino bemerkt, dass der Robert stets volle und die Norma leere Theater hatte. Nachdem Donizetti's Linda di Chamounix mit der Brambilla, der Buccini, dem Castellan, Porto und Ronconi die Breter passirt, gab man am 4. Juni eine neue Tragedia lirica, *Il Conte di Lavagna* betitelt, del Maestro *Teodulo Mabellini*, einem Schüler Mercadante's, dessen Leiden gemeinschaftlich er theilt. Als Toscaner (er ist aus Pistoja) fand er um so mehr eine glänzende Aufnahme, die bekanntlich auch seinem Rolla in Turin zu Theil wurde, unlängst zu Mailand aber einen gar argen Fiasco machte. Sein Conte di Lavagna hat Einiges, das man einmal anhören kann, sonst ist er Rolla's leiblicher Bruder.

(Teatro del Cocomero.) Ricci's Chi dura vince hatte noch einen Buffo aus der alten Schule, Ferdinando Lauretti, sammt den leidlichen Virtuosi: der Constantini, Tenor Comassi und Bassisten Luzzi. Die Cassa machte indessen wenig Geschäfte, und da der Operntitel sagt: chi dura vince (wer aushält gewinnt), der Impresario aber deutlich einsah: chi dura perde, so wanderten die Sänger in der zweiten Hälfte Mai's nach dem Teatro Alfieri, wo es etwas besser ging.

(Teatro degli Arrischiati in Piazza Vecchia.) Auf diesem kleinen Theater unterhielt die mit Serio-Stücken zugestutzte Opera buffa Il Ritorno di Columella, worin die Prima Donna Brambilla (Erminia), die Comprimaria Boccomini, die Herren Ferrari, Mondei, Boccomini, Mondei, Profeti wirkten.

Im grossen Saale des Palazzo Vecchio hatte zu Ende Juni die gewöhnliche grosse musikalische Academie Statt. Mehrere vom Maestro Direttore Pietro Romani reicher instrumentirte Stücke aus Haydn's vier Jahreszeiten wurden von einem ungefähr ein halbes Tausend starken Personale Vocalisten und Instrumentisten (Hauptsänger: die Unger-Sabatier, Maestro Ceccherini und Ab. Federighi) nicht vortrefflich gegeben.

*Rowland Standiste*, ein hier seit langer Zeit sesshafter verdienstvoller Musikliebhaber, ist zum Bedauern Aller den 26. April am Schlagfluss gestorben. Wie aus diesen Blättern längst bekannt, hatte er ein elegantes Theater im eigenen Hause, worin zuweilen Opern, Oratorien u. s. w. gegeben wurden. Ihm verdanken besonders ihre Laufbahn die beiden Prime Donne Forconi und Cosentino, Tenor Pancani und Bassist Bartolini.

### Herzogthümer Parma und Modena.

*Piacenza*. Nachdem Mercadante's gesangarme Vestale mit der Abbadia, der Tizzoni, dem Tenor Mei und Bariton Colmenghi weder kalt noch warm gemacht, griff man nach dem Nabucodonosor del Maestro Verdi, der hier, wiewohl nicht in jenem Grade wie in der Haupt-

stadt, und mit keinen auserlesenen Sängern gegeben, doch im Ganzen — in der Folge — gefallen hat. Die Abbadia ist den Lesern seit Jahren bekannt; ihr nur allzubeseelter Vortrag lässt es zuweilen nicht merken, dass sie, noch sehr jung, bereits fertig ist. Herr Colmenghi ist Anfänger, und von den Uebrigen, auch von Herrn Bianchi als Zuccaria, ist wenig Rühmliches zu sagen.

Am 23. Mai, bei Gelegenheit als die Herzogin den ersten Stein zur neuen Brücke über den Strom Tidone legte, wurde eine neue Cantate: *Il Genio d'Italia* betitelt, von dem an der Mailänder Scala angestellten Maestro *Gio. Bajetti*, gegeben.

*Parma.* Herrn Verdi's Nabucodonosor hat hier nicht nur wie in Mailand bei seinem Entstehen Furore gemacht, sondern der gegenwärtige in diesem Herzogthume geborene Maestro wurde nicht weniger als dreissig Mal hervorgerufen und gekrönt. Herr Colini (Protagonist) erregte verdienten starken Beifall; seine im Grunde nicht allzuköstliche Bassstimme wird durch Kunst bewundernswerth. Collini ist mit einem Worte ein trefflicher Sänger und Acteur. Die längst fertige, einst wackere Strepponi betrat nach langem Pausiren abermals die Bühne, und fand als wahre Künstlerin in der Rolle der Abigaille Anerkennung. Tenor Rossi-Guerra mit hübscher Stimme genügte in der wenig bedeutenden Rolle des Ismaele. Miral gab den Zaccaria, eben so gut als in Venedig, und die Albizzati die Fenena leidlich. Die für die Vestale bestimmte Prima Donna Librandi erkrankte und wurde durch die brave Matthey ersetzt, der zur Seite die Fouché, Cozzani und Colini wirkten; allein diese Oper fand auch diesmal hier keine gute Aufnahme und trat bald dem Nabuco die Scene ab.

*Reggio.* Die diesjährige Messe versicherte sich Moriani's und seines Hauptsteckenpferdes, Donizetti's Lucia di Lammermoor, welche Oper den Anfang mit einem wahren Triumph feierte. Moriani, das ächte Seitenstück zur seeligen Milder (Beide mit den herrlichsten Stimmen begabt, aber wenig Seele im Gesange und Geläufigkeit), ist in jedem Theater, das ihn nicht oft gehört, einer glänzenden Aufnahme gewiss. Hier hatte er die Maray und den Bassisten Ferri zu Collegen, die also zum Gelingen des Ganzen vortheilhaft mitwirkten. In der zweiten Hälfte Mai's gab man die neue Oper *Dirce*, mit nicht grossen aber langen Stücken, vom hier gebürtigen Maestro *Achille Peri* (Buch nach *Monti's* Aristodemo). Sie machte einen bescheidenen Furore, ungefähr so als seine vorigen Carneval für Parma geschriebene Oper, mit der sie ganz und gar eng verwandt ist.

(Fortsetzung folgt.)

## *Feuilleton.*

Im diesjährigen April starb der Contrabassist *Joseph Besozzi*, Mitglied der Dresdner Capelle. Er stammte aus einer einst hochberühmten Musikerfamilie. Die zu Parma 1700 und 1712 gebornen Brüder *Alexander* und *Hieronymus* glänzten auf Oboe und Fagott in Turin; doch starb Letzterer 1786 in Paris. Der dritte Bruder *Anton* (geb. 1714) ging als Oboist nach Dresden, wo dessen erst 12jähriger Sohn *Carl* sich so auszeichnete, dass *Hasse* ihn (1756) in die Capelle aufnahm. Vater und Sohn wendeten sich jedoch bei der Reduction der sächsischen Capelle nach Turin, wo *Anton* 1781 starb. Der vorzüglichste aber auf der Oboe war der vierte (1725 geborene) der Parmesaner Brüder, *Cajetan*, welcher Neapel, Paris und bis zu seinem Tode, 1798, London entzückte, wie dessen Sohn *Franz* schon längst die Pariser. Nach Dresden kam später *Anton's* zweiter Sohn *Franz*, der Lehrer des berühmten *Braun* zu Ludwigslust. Er lebte 1766 bis 1810, und dessen Sohn eben ist der jetzt verstorbene *Joseph*, welcher gegen 1790 geboren wurde. Vor einigen Jahren befand sich unter den preisgekrönten Zöglingen des Pariser Conservatoriums ein Nachkomme des *Cajetan*, *Louis Besozzi*. Er ist fertiger Clavierspieler und zeigt für Vocalcomposition ein vorzügliches Talent.

*Berichtigung.* Bei der Angabe einiger Stichfehler im neunten Bande von S. Bach's Clavierwerken, im vorigen Stück dieser Zeitung, haben sich fast eben so viel Druck- oder Setzfehler zusammengedrängt, die aber nicht dem Setzer, sondern dem Manuscript zur Last fallen. S. 647, vorletzte Zeile ist zu lesen: *dritte Zeile*, anstatt *zweite Zeile*. S. 648, oben: *im dritten*, anstatt *im fünften*. Das folgende „*im sechsten a für as*" ist zu streichen. Im Notenbeispiel S. 647, ist im zweiten und im vierten Tacte in der untersten Stimme *h* für *a* zu setzen; für *Gripenkerl*, so oft der Name vorkommt: *Griepenkerl*.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# *Verzeichniss neuerschienener Musikalien*

### und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom 29. August bis 4. September d. J.*

*Adler, J. C.*, Union-Ball-Ländler f. d. Pfte. Hannov., Bachmann. 2 Ggr.

*Aiblinger, K.*, Kirchenmusik f. kl. Stadt- u. Landchöre. No. 3. Missa in G (f. 4 Singst. m. Orch. u. Orgel), No. 4. Missa in F (f. do). Augsburg, Kollmann. à 4 Fl.

*Aprile.* 36 Solféges progr. (36 fortschr. Singüb.) p. Sopr. ou Ten. avec Piano. Liv. 1. 2. Berlin, Schlesinger. à 1 Thlr.

*Bach, J. S.*, Vierstimm. Kirchenges. geordn. u. m. ein. Vorwort begl. v. C. F. Becker. Lief. 1—6. Leipzig, Friese. à 20 Ngr. netto.

— 3 Hefte Sonaten f. Viol. allein. Heft 3. 6 Son. (Studio ossia 3 Son. p. il Viol. solo senza Basso). Leipzig, Kistner. 1 Thlr.

*Baldenecker, J. D.*, Potp. f. d. Pfte a. d. Oper: Marie od. d. Regimentstochter v. Donizetti. Carlsruhe, Creuzbauer. 1 Fl. 12 Kr.

Choix d. Rom. franç. et d'Ariettes ital. av. Pfte. No. 236. André: Prière. 5 Sgr. No. 274. Masini: Prière. 5 Sgr. No. 277. Labarre: Alice. 5 Sgr. No. 278. Niedermeyer: Je pense à toi. 5 Sgr. No. 289. Westmoreland: Polacca. 12½ Sgr. Berlin, Schlesinger.

Cracovienne dansée p. F. Elsler arr. p. le Pfte. Berlin, Paez. 5 Sgr.

*Damse, R.*, Puthöneken-Galopp f. d. Pfte. Op. 6. Ebend. 7½ Sgr.

*Damcke, B.*, La Fontaine. Le feu follet. Deux Morc. de Salon p. le Pfte. Op. 13. No. 1. 15 Sgr. No. 2. 25 Sgr. Ebend.

*Dessauer, J.*, Lieder u. Gesänge m. Pfte (Choix d. Rom. et Airs). Abth. II. No. 5. Aurora (Die Morgenröthe). 10 Sgr. No. 6. La Lontananza (Der Verlassene). 12½ Sgr. No. 7. La Festa (Lebensgenuss). 12½ Sgr. No. 8. La Serenata (Das Ständchen). 10 Sgr. No. 9. L'Anneau brisé (Das zerbrochene Ringlein). 10 Sgr. No. 10. La Rêverie (Der stille Grund). 7½ Sgr. Ebend.

— Die Pilger (Les Pélerins) f. 2 Männerst. u. Pfte. Ebend. 10 Sgr.

*Döhler, T.*, Adieu de Schubert arr. p. le Pfte à 4 mains. Op. 45. No. 3. Ebend. 17½ Sgr.

*Geisler, H.*, Krönungs-Marsch z. Jungfr. v. Orleans f. Pfte. 3e Aufl. Hannover, Bachmann. 4 Ggr.

*Gerold, J.*, Samml. bel. Tänze u. Märsche f. d. Pfte. No. 1. Alexandrinen-Marsch. 6 Ggr. No. 2. Alpenlied. 4 Ggr. No. 4. Friederiken-Marsch. 6 Ggr. No. 5. Helenen-Marsch. 4 Ggr. Posthorn-Jäger-Schottisch. 2 Ggr. Ebend.

*Hackel, A.*, Zigeunerchor v. J. N. Vogel f. 4 Männerst. No. 1. 2. Carlsruhe, Creuzbauer. 54 Kr.

*Heinefetter, Sabina*, Sehnsucht n. d. Vergangenheit. Rom. f. 1 Singst. m. Pfte. Carlsruhe, Creuzbauer. 18 Kr.
*Hille, E.*, Rom. v. Tiedge f. 1 Singst. m. Pfte. Op 3. Hannover, Bachmann. 6 Ggr.
— 3 Rondol. p. le Pfte s. d. Thèmes fav. de le Opéra: Hans Sachs d'A. Lortzing. Op. 4. No. 1—3. Ebend. à 6 Ggr.
*Kronprinz v. Hannover*, 3 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. No. 1. 6 Ggr. No. 2. 10 Ggr. No. 3. 8 Ggr. Ebend.
*Krug, F.*, 2 Duetten f. Sopr. u. Ten. m. Pfte, Viol. u. Vcelle. No. 1. Op. 17. Der Schiffer u. sein Liebchen v. L. Bechstein. No. 18. Op. 18. Wiedersehen v. A. v. Chamisso. Carlsruhe, Creuzbauer. à 2 Fl.
*Kullak, T.*, Transcript. fac. p. le Pfte arr. p. l'Elèves, p. G. D. Wagner. No. 8. Elégie d'Ernst. Berlin, Schlesinger. 10 Sgr.
*Löwe, C.*, Meerfahrt. Ballade v. Freiligrath f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 93. Ebend. 15 Sgr.
*Marschner, H.*, Sehnsucht d. Liebe. 2 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 123. Hannover, Bachmann. 8 Ggr.
— Caledon. N. Motherwell's Lieder f. Sopr. od. Ten. m. Pfte. Op. 125. Heft 1. Ebend. 1 Thlr.
— Dies. einzeln. No. 1. Entzücken. 8 Ggr. No. 2. Die Stimme d. Liebe. 6 Ggr. No. 3. Er ist fort. 8 Ggr. No. 4. Liebesvertrauen. 6 Ggr. No. 5. Kunde aus dem Feenlande. 6 Ggr. Ebend.
— Rheinweinlied v. H. Herwegh f. 4 Männerst. Ebend. 10 Ggr.
*Möser, C.*, Fant. et Var. sur d. Motifs de l'Opéra: La Vestale de Spontini p. le Viol. av. Orch. (2 Thlr.) ou Pfte (1 Thlr. 10 Sgr.), Op. 11. Berlin, Paez.
*Oesten, T.*, 4 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 5. Ebend. 12½ Sgr.
*Puget, L.*, Rom. de G. Lemoine p. 1 Voix av. Pfte. Lyra française. No. 28. Laisse toi fléchir. No. 29. Fleur de Marie la Genalense. No. 30. Le Bonhomme dimanche. No. 31. Ma soeur défends moi. No. 32. Le Berger de la montagne. No. 34. Prends-garde à ton coeur. No. 35. Le major Schlagmann. No. 37. La Châine brisée. No. 38. L'herbagère et les gens du roi. Mainz, Schott. à 18 Kr.
*Rosellen, H.*, Les Fleurs. Rond., Variat. et Divertiss. parsemées dans l'Album p. le Pfte. No. 5, 9, 14, 15, 16, 20. Bonn, Simrock. à 1 Fr.
*Rosellen, H.*, Var. brill. sur une Romance fav. d'Adam p. le Pfte. Op. 7. Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.
— Var. de Concert. p. le Pfte sur une Cavat. fav. de la Sonnambula de Bellini. Op. 10. Ebend. 20 Sgr.
— Cavat. de l'Opéra de Donizetti: Torquato Tasso variée p. le Pfte à 4 mains. Op. 23. Ebend. 22½ Sgr.
*Schmitt, J.*, Bluettes mus. 6 Amus. fac. et brill. s. d. Motifs fav. des div. Opéras p. le Pfte à 4 m. Op. 312. No. 1—6. Hamb., Niemeyer. à 8 Ggr.
— Amusemens de Salons. 3 Nouv. Noct. p. le Pfte. Op. 320. Hamburg, Cranz. 1 Thlr.
*Schulthes, G.*, Sérénade milit. Pièce caract. sur un thème français p. le Pfte. Carlsruhe, Creuzbauer. 54 Kr.
*Schwencke, C.*, 2 Divertissem. p. Pfte et Viol. ou Vcelle sur d. Thèmes itsl. Op. 47. Bonn, Simrock. 3 Fr. 50 Cnt.
*Spahn, C.*, 3 Quartett. f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. Op. 6. Carlsruhe, Creuzbauer. 1 Fl.
*Tomaschek, W.*, 3 Gesänge v. Schutt f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 77. Hamburg, Cranz. 14 Ggr.
— Gedichte v. F. v. Schiller f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 85—89. Heft 1—5. Ebend. à 16 Ggr.
— 3 Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 92. Ebend. 14 Ggr.
*Truhn, H.*, Ah che mi manca l'anima (Weh' diesem Tag), Duetto per Sopr. e Ten. con Pfte. Op. 52. Berlin, Paez. 20 Sgr.
— La Fioraja napolitana (Das Blumenmädchen) p. Mezzosopr. con Pfte. Op. 63. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.
*Volckmar, A. V. W.*, Choralbuch m. Vor-, Zwischen- u. Nachspielen nebst geschichtl. Anmerk. Lief. 5. 6. Cassel, Krieger. à 12 Ggr. n.
*Weidner, G.*, 3 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. 3e Aufl. Hannover, Wollmann. 8 Ggr.
*Wichtl, G.*, Sehnsucht v. C. Heinemann f. 1 Ten.- od. Sopranst. m. Pfte u. Vcell. Op. 6. Carlsruhe, Creuzbauer. 1 Fl. 30 Kr.
— 6 Gesänge f. 4 Männerst. Op. 7. Ebend. 2 Fl. 24 Kr.
*Wieprecht, W.*, Polon. f. Pfte u. Gesang. Berlin, Trautwein. 5 Sgr.
*Witte, C. v.*, Cäcilien-Galopp u. Schottisch. Sophien-Schottisch für d Pfte. Hannover, Bachmann. 4 Ggr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch **Breitkopf & Härtel** in Leipzig zu beziehen.

# Ankündigungen.



Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE

# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten September. № 38. 1843.



## *Ueber die Lebensdauer der berühmtesten Tonsetzer*

kann ich aus meinem chronologischen Verzeichnisse der 1250 bemerkenswerthesten Componisten, und zwar nach deren Anordnung in drei Classen, die hier folgende Uebersicht mittheilen, welche jedoch, um eine unwillkommene Länge zu vermeiden, nur die Tonsetzer vom ersten und zweiten Range enthält. Eine rechtfertigende Darlegung meiner Grundsätze in der Beurtheilung der Meister würde hier zu weit führen, und ich bemerke blos, dass die Leistungen zwar im Allgemeinen, jedoch im Besondern wieder das Zeitalter sowohl, als das erreichte Lebensalter die Kriterien bildeten.

Des Moses Klage (Psalm 90, 10 und 9): „Unser Leben währet 70 Jahre, und wenn es hoch kommt, so ist es Mühe und Arbeit gewesen; denn es fährt schnell dahin, als flögen wir davon; wir bringen unsere Jahre zu, wie ein Geschwätz,“ erlaubt auch billige Ausnahmen, obwohl die menschliche Schwäche ihren Einfluss nie gänzlich aufgeben wird. Gar viele Künstler — und wir nennen diese eben die Meister vom Range — bieten uns reiche Spenden, Früchte des angestrengten Fleisses, die wir ohne Unbilligkeit nicht zum „Geschwätz“ rechnen dürfen. Mancher schuf in wenigen Jahren Weniges, doch desto Herrlicheres; den Andern hob der eiserne Fleiss in späteren Jahren auf denselben Gipfel, den der jung erbliehene Aar schon leicht erreicht hatte; wem das Glück blos lächelnd an der Wiege stand, der hörte mehr als eine Generation seinen Ruhm preisen, und deren Zahl ist nicht gross. Endlich sind Einige — wer dächte nicht mit Wehmuth eines Mozart, Pergolesi, Vinci, Weber, Bellini u. A. m.? — welche mit unterdrückter Thräne der Genius begleitete; er wusste es ja: sie würden im Kampfe der schaffenden Gewalt mit der irdischen Schwäche gar bald dem Tode zum Opfer verfallen! Und so verpfändete er mit der doppelten Arbeit ihnen den doppelten Lohn; wenige Meister nur überflügelten selbst nach der Werke Menge einen *Lasso*, einen *Mozart*, aber — diese Herrlichen rieben vor der Zeit sich auf. Anderen gab die Natur ein viel höheres Maass der Ausdauer. Auch *Hasse*, auch *Telemann*, auch *Carissimi* schrieben alljährlich so viel als *Mozart*, und doch erlebten sie den 83., den 85, ja den 99. Feiertag ihrer Geburt.

Kommen wir auf Moses Klage zurück, so hallt sie noch klagender in unseren Tagen wieder. Die Zeiten, wo das Leben durchschnittlich 70—80 Jahre dauerte, sind nicht mehr, und in das heute noch giltige Deutsch übersetzt muss der Spruch so lauten: wer die Klippen der Kindheit vermieden, der wird durchschnittlich 63, in den gesündesten Gegenden 72 Jahre erreichen *). So im Allgemeinen. Doch die Künste sind auch hierin von der Natur gesegnet, und vor anderen, nebst der Malerei, die liebliche Tonkunst. Dies soll sich im Folgenden rechtfertigen. Auffallend bleibt hierbei der Nachtheil, in welchem — namentlich in Deutschland — hinsichtlich der Lebensdauer der Künstler das 17. Jahrhundert gegen seine Vorgänger nicht allein, nein, auch gegen das 18. gestanden, und nicht leicht sind alle Ursachen dieser sonderbaren Erscheinung auszumitteln. Gewiss aber gehört zu ihnen der unselige 30jährige Krieg, welcher nebst andern Künsten auch der Musik unendlich geschadet, nur im Norden ihr geholfen hat.

Doch nun endlich zum Verzeichnisse selbst, bei welchem wir nicht vergessen wollen, dass viele ältere Meister ihm nothwendig entstehen müssen, weil deren Lebensdauer sich nicht mehr ausmitteln lässt. Es starben aber mit folgender Jahrezahl folgende Meister **):

28 oder 29: *Pergolesi.*
32: Vogel, der geniale Schöpfer des Demophon.
33: *Franz Schubert* und *Bellini.*
35: *Mozart.* Fesca.
36: Augustin von Vallerano.
37: Stradella? Purcell. Süssmayr.
38: Der unübertroffene *Leo.*
39: Bernhard Klein.
40: *Georg Bach? v. Weber.* Herold.
41: *Gallus?* Hermannus Contractus. Gnecco. Nicolo Isouard.
42: *da Vinci.* Carl, Fürst v. Venosa. Rosetti. Zumsteeg. Fuss. Rastrelli.
43: *Marenzio.* Knüpfer. Gomis.

*) Wirklich ist nächst dem 63. Jahre das 72. das gefährlichste; dann erst kommen das 62., das 61., das 73., das 64., das 71. und so abwechselnd weiter. Die Bestätigung geben uns die Todtenlisten, mindestens in Mitteleuropa.

**) Meister vom ersten Range zeichnet die Schrift aus. Das Fragezeichen bedeutet die blosse — jedoch nicht blinde — Vermuthung des Lebensalters.

44: Schein? Gebel. Mysliweczek. Wölfl.
45: Gassmann.
46: *Heinichen*, den seine Zeit stets als das dritte Kleeblatt zu Händel und Bach nannte. Frescobaldi. Demantius. Fabricius.
46 oder 47: *Cimarosa*.
47: Albert. J. Chr. Bach. Gresnick.
48: *v. Hasler*.
49: *Michael Haydn*. del Rore. Kimmel. Generali.
50: Michael Praetorius. Schweitzer. Neefe. Ryba. Wolfram.
51: *Sacchini*. Albrigi? Dussek.
52: *Orlando Lasso*. Goudimel. Sonnleithner. P. Wranitzky.
53: Der h. Chrysostomus. Dippold, König von Navarra. Pacelli. Pachhelbel. Marcello. Kuhlau? F. Ries.
54: *Lulli*. *Méhul*. Feo? Harrer. Habermann. Agricola II. Righini. Andr. Romberg.
55: *Kuhnau*. *v. Beethoven*. Joseph Schubert. Kunzen. B. A. Weber.
56: Haas. d'Alayrac. Solié. T. M. Eberwein.
57: *Caccini*. *Durante*. v. Burgk? Wolf. Schwenke. Catel. Morlacchi.
58: *H. Graun*. Oswald v. Wolkenstein.
59: *Boyeldieu*. *Hummel*. Mured? Calvisius. Blow? Stölzel. Boroni?
60: *Johann Gabrieli*? *v. Dittersdorf*. *Naumann*. *Schulz*. Guidetti. F. Anerio? J. Ch. Bach. Corelli. Seidelmann. Blangini.
61: J. Heermann? v. Mondonville. Ch. Th. Weinlig.
62: *Allegri*. Alfons d. Weise, K. v. Castilien? Obrecht? Palotta? Segert? Kimmerling. Reichardt. Martin. Berger.
63: J. C. F. Bach. Legrenzi? Asioli. Crusell.
64: *Ockeghem*. *Schuster*. Crüger. Selle. Zelenka. Fasch. Rud. Kreutzer. Schnabel.
65: *Sebast. Bach*. *Vogler*. Der h. Ambrosius. Cambert? Pescetti? Knecht. L. Kotzeluch. Bergt. v. Seyfried.
66: *Keiser*. Peranda? Duni. Schürer. Anfossi. Lenzi? Danzi. Reicha.
67: Scheidt. Contumacci. Ferradini? L. Mozart. Sterkel. Mosca.
68: *Arne*. Perez. Bierey. Weyse.
69: Boëthius. Chelleri. G. A. Schneider. Witásek.
70: *Palestrina*. *Benevoli*. *Jomelli*. *Schicht*. Heinrich d. Erlauchte, Markgraf zu Meissen. Agricola I.? Mauduit. Polaroli? Bernier. Tuma. Latilla? Sala? Boccherini? J. A. Kotzeluch? Weinlig I. Preindl. Federici? Ladurner.
71: *v. Winter*. Gaforus. v. Kerl? Buxtehude? Cousser. Homilius. Vict. Brixi? Sales. Bonficchi. Baillot. Dionys Weber.
71 oder 72: *Lotti*.
72: *Piccini*. *Grétry*. Merula? J. G. Graun. Holzbauer. Bernasconi. Krommer.
73: *Willaert*. Luther. Giudice. Sarti.
74: *Eman. Bach*. *Georg Benda*. *Wanhall*. Dom. Scarlatti? F. Rebel. Fried. Bach. Pleyl. Zelter. Bernhard Romberg.
75: *Fux*? *Händel*. *Paisiello*. *Salieri*. Glareanus. Bontempi? Kraus. Bertoni? Mattei. Stegmann.
76: *Hiller*. Animuccia? v. Krieger. Graupner. Guglielmi. Fioravanti.
77: *Joseph Haydn*.
78: *A. Scarlatti*. *Theile*. v. Salinas. Gasparini. Campra. Rebel I. Martini.
80: *Valotti*. Hrabanus Maurus. Nicl. Heermann? Bernabei I.? Bernhard. Steffani. Vivaldi? Bonn. Doles. Albrechtsberger. Clementi. Wenzel Müller.
81: *Rameau*. Nanino? Foggia?
82: *du Fay*? *Cherubini*. Zarlino. Swelingk? Galuppi.
83: J. Krieger. Mattheson. Schenk.
84: *Hasse*.
85: *Zingarelli*. Stadler.
86: Regnart? Lambert. Telemann. Kittel.
87: *Schütz*. *v. Gluck*.
88: *Monsigny*. Fenaroli?
89: *Caldara*. J. A. Bernabei. Wagenseil.
91: Child. Perti?
96: *Gossec*.
99: *Carissimi*.
100: *v. Hoffhaimer*.

Mit einiger Sicherheit lässt sich noch sagen, dass Biffi jung, dass Clari, v. Astorga, Orisicchio und Monopoli in Mitteljahren gestorben, dass *Guido v. Arezzo*, *Josquin des Prés* und Pasquino mindestens 60, *Monteverde*, Amerbach, Caffaro und Franz Brixi über 70, dass endlich mit Wahrscheinlichkeit *Adam de la Hale*, *Berghem*, Philipp de Monte und Lobo mindestens 80, Letzterer wohl über 90 Jahre, erreicht haben.

*Alb. Schiffner.*

## Recensionen.

Dr. *H. Marschner*: Festspiel zur Feier der Vermählung des Kronprinzen von Hannover und der Prinzessin Marie von Altenburg; gedichtet von *A. C. v. Waterford-Perglass*. Vollständ. Clav.-Auszug. Hannover, bei C. Bachmann. Pr. 1 Thlr. 20 Ggr.

Es ist in neuester Zeit mehrmals lis inter judices gewesen, welcher Rang unter den Kunstwerken den sogenannten Gelegenheitsgedichten und resp. ihren Compositionen anzuweisen sei. Wir unsererseits haben uns dahin erklärt, dass von der Gelegenheit völlig zu abstrahiren sei, und dass man sich nur an den reellen innern Werth eines Kunstwerkes zu halten habe. Und so empfangen wir auch das Gute und Treffliche in diesem Werke, abgesehen von seiner Veranlassung und Bestimmung. — Der Dichter citirt zwar zu unserer Verwunderung die etwas verlebten Oreaden, Dryaden und Najaden nebst den etwas besser renommirten Herrschaften Amor und Hymen; aber das passt ja ganz vortrefflich zu unserm Rococo-Geschmack, und, was doch die Hauptsache ist, es sind wirklich der Lyrik günstige Personalitäten; was die verehrten Corporationen zu singen und zu sagen haben, ist ganz wohllautend und oft wahrhaft dichterisch, und so hat sich unser Poet, der, obgleich Theaterdirector, doch wohl nur als dilettirender Dichter gelten will,

recht ehrenvoll seines Auftrages entledigt. — Der Componist hat übrigens offenbar seinen Dichter überflügelt, und wirklich ein anmuthiges Kunstwerk geschaffen, das an Ort und Stelle gewiss einen sehr eigenthümlichen Eindruck gemacht haben muss. Den innern Werth wird jeder Unbefangene, selbst nach dem blosen Clavierauszuge, dem Werke zugestehen müssen, und man bedauert nur, dass ein mit solcher Liebe geschaffenes Kunstwerk, seiner Natur und Bestimmung nach, sich nicht die allgemeine Geltung verschaffen kann, die es verdient. Doch es werden ja immerdar hohe und höchste Ehen geschlossen, und so kann das melodiereiche Werkchen, mutatis mutandis, auch noch später seine Wirkung bewähren. — Zunächst können und werden hoffentlich loyale Herzen der beiden verbundenen Länder sich am Pianoforte daran erfreuen. — Bezeichnen wir nur noch flüchtig die einzelnen Bestandtheile des freundlichen Werkchens.

No. 1. Nach einer melodiösen und geschmackvoll gruppirten Einleitung (Es dur, $^{4}/_{4}$, Andante con moto) folgt in demselben Ton und Tactart ein Chor der Dryaden (dreistimmig für Sopran und Alt), einfach, natürlich und sangbar. — Zu dem in gleicher Bewegung, aber in As dur sich anschliessenden Chor der Oreaden treten nun Tenor- und Bassstimmen. Diese Mischung der Stimmen bleibt auch bei dem Eintritt der Najaden, und es bildet sich nun aus den Ideen des ersten Satzes der volle Chor, gewiss mit der besten Wirkung.

Es folgt eine Tenorarie mit Chor (No. 2) in etwas gewöhnlichem Zuschnitt; auch lächeln uns freundlich einige gute Bekannte an — übrigens sangbar und gefällig.

No. 3. Chor und Musik zur Wandlung der Decoration, im Ganzen frisch und belebt. Ob indess die sehr vorherrschende Orchesterfigur  nicht einer glücklicheren hätte weichen sollen, müssen wir dem Urtheil des Componisten überlassen. Uebrigens schliesst sich der Chor ihr recht freundlich an. Die scheinbar etwas zu grosse Ausführlichkeit dieses Chores mag wohl durch die interessanten Erscheinungen auf der Bühne motivirt und vergütet worden sein.

No. 4. Grosser Festmarsch, brillant, auf theatralische Wirkung berechnet, und vorzüglich da, wo sich die Banda auf der Bühne (wahrscheinlich Blechinstrumente) mit dem Orchester vereinigt, gewiss von ergreifendem Eindruck. Einige mild gehaltene, melodiöse Stellen, namentlich im Trio schützen vor Monotonie; kurz, ein recht tüchtiger Marsch, nicht eben genial und hohen Schwunges, aber würdig und klar.

No. 5. Lied und Chor; von einer guten Baritonstimme mit gehörigem Ausdruck vorgetragen, wird es überall Anklang finden, um so mehr, da sein Inhalt ein allgemeiner, selbständiger ist. Ja wir möchten behaupten, dass in diesem Liede der Dichter über dem Componisten stehe. Dass der Chor fast durchgängig unisono gehalten ist, und nur im Cadenztacte vierstimmig erscheint, würde noch mehr zu loben sein, wenn der musikalische Gedanke etwas behutsamer und dem Unisono angemessener wäre. —

Ein kurzes Nachspiel führt unmittelbar zum Finale. Es wird durch einen allgemeinen Chor (Es dur, $^{3}/_{4}$, Andante grazioso) gebildet, der an sich schon durch seine Milde, wie durch sanften Schwung Eingang finden müsste, wenn er auch nicht durch eine ungemein reiche Orchesterbegleitung voll Grazie und Mannichfaltigkeit beliebt wäre. So krönt denn ein glücklicher, würdiger Schluss das anmuthige Werk.

---

*Julius Rietz:* Altdeutscher Schlachtgesang, einstimmig für Männerchor mit Orchester. Op. 12. (Clav.-Auszug.) Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 15 Ngr.

Wir empfingen schon deshalb dies kleine Werk mit besonderer Theilnahme, weil der Componist durch die Anwendung des einstimmigen Chores einem unserer Lieblingsgedanken entgegenkam. Wir sind nämlich überzeugt, dass, an der rechten Stelle angewendet, der einstimmige Männerchor, wohl auch mit der Sopranoctave vereint, die einfach-grossartigste Wirkung hervorzubringen im Stande sei, und hoffen es auch wohl noch zu erleben, den Choral in seinem mächtigen Unisono in unsern Tempeln erschallen zu hören, umwogt von den Harmonien der Orgel, die dann erst in ihrer wahren Grösse erkannt werden wird.

Was nun das vorliegende Werk betrifft, so zeugt nicht nur die ungewöhnliche Form und Wahl des Materials, sondern auch die ganze Auffassung von dem Talente und dem künstlerischen Verstande des Verfassers. Die alterthümliche Fassung breitet sich, wie ein ehrwürdiges Gewand, auch wohl wie eine ritterliche Rüstung, über das Ganze, aber ohne es zu drücken und seinen Gang zu hemmen. — Man glaubt den Eisenschritt der Gewappneten zu vernehmen, und fühlt sich erbaut von dem felsenfesten Vertrauen, dem todverachtenden Muthe, der aus der alterthümlichen Dichtung wie aus der trefflich gedachten Composition uns anspricht. Die Harmonie ist einfach, würdig, mit naher Zusammenstellung der harten und weichen Dreiklänge einherschreitend. — Die Orchesterbegleitung erscheint, nach dem Clavierauszuge, ungemein kräftig und hebend. Bei einer Ausführung, wo man über Massen zu gebieten hat, muss die Wirkung eine ganz ungewöhnliche und imposante sein. *Al.*

---

## Nachrichten.

*Prag*, im August 1843. Musikalische Prüfung an der autorisirten Musik-Bildungs-Anstalt des Herrn *Jos. Proksch* in Prag. Dieselbe fand den 3., 4. und 5. August l. J. mit sämmtlichen Zöglingen der Anstalt Statt. Das Programm zur Prüfung, einzig und selten in seiner Art, enthielt ausser dem Status und den Bedingungen zur Aufnahme, einen schätzenswerthen und interessanten Aufsatz, betitelt: „Einige Worte über die musikalische Bildung der Jugend,“ in welchem der treffliche Pädagog in nachdrücklichen Worten und in würdiger Weise sich über Zweck, Umfang und Art des musikalischen Unterrichtes ausspricht. Eltern und Lehrer werden in den wenigen Blättchen des Bemerkenswerthen

in Fülle finden, so dass wir nicht umhin können, einige Puncte anzuführen. Da Musik bei der jetzigen Erziehung ein integrirender Theil zur Bildung der Humanität ist, so erörtert der Herr Verfasser jenes musikalisch-pädagogischen Aufsatzes zuerst die Frage: „Was soll gelernt werden? und wann ist die rechte Zeit für jeden musikalischen Unterricht?" Bei der Frage: „Was in der Musik gelernt werden soll" pflegen Viele beim Anfange gleich zu unterscheiden zwischen denen, die blos ihrer Freude oder dem Zwecke allgemeiner humanistischer Bildung nachgehen, zwischen künftigen Männern vom Fach und blosen Dilettanten; da ist vor allem Andern dies arge, allgemein verbreitete Vorurtheil zu beseitigen, dass Jene „gründlich," diese hingegen nur „oberflächlich" oder weniger gründlich unterrichtet zu werden brauchen. Das Legen eines festen Grundes, die strenge Schule darf Keinem erlassen werden, der etwas Tüchtiges lernen soll. Das Schulhaus ist kein Lustgarten, das strenge Lernen kein Wandeln auf Rasenplätzen. Das strenge Lernen, das strenge Ueben! Lebenslänglich zieht der Schüler davon Gewinn, das Gegentheil bestraft sich unausbleiblich. — Die Zeit zum Anfange setzt der Verfasser mit Beginn des siebenten oder achten Jahres in mehrfach erwiesener Beziehung als am geeignetsten an; indessen machen die geistigen und körperlichen Kräfte und äussere Verhältnisse oft Ausnahmen. Jedenfalls muss der Musikunterricht, namentlich der Unterricht im Clavierspiel, soll er dem Kinde förderlich sein, im Allgemeinen unmittelbar nach dem literarischen Unterrichte, sobald das Kind hinlängliche Begriffe von der Sprache und ihren Bestandtheilen und Kenntnisse von den Verhältnissen der Zahlen erhalten hat, beginnen. Und das auch mit Recht, denn bei den kleinen Kindern sind die Hände noch für keine nachtheilige Wirkung gebildet; die Muskeln sind noch leicht biegsam und dehnbar; alle Bewegungen sind schneller, mithin auch die der Finger. Der Wille oder die Aufmerksamkeit wird ebenfalls noch nicht gefesselt durch unnöthige Aeusserlichkeiten; das Gedächtniss ist noch die Hauptkraft der Seele, erleichtert den Unterricht und lässt die Schüler nicht so leicht das Gehörte vergessen. — Um den Zweck der Musikbildung zu erreichen, ist noch für die Unterricht Suchenden unbedingt „die Wahl des Lehrers," so wie für diesen die „Lehrmethode" offenbar ein Gegenstand, welcher vor allen andern die reiflichste Ueberlegung erfordert. Leider geschehen hier die unverzeihlichsten Fehlgriffe, indem viele Eltern und Erzieher meinen, „für den Anfang sei ein geringer Lehrer gut genug!" Nicht minder ist das irrige Vorurtheil, dass Jeder, der nur einigermassen gut und fertig „Clavier spielt," eben so vortheilhaft als „Lehrer" sich gestalten und seiner Pflicht vollkommen genügen werde. „So wenig jeder gute Spieler immer auch ein guter Lehrer sein kann, eben so wenig kann jeder gute Lehrer auch immer ein guter Spieler sein." Lehrer sind Künstler, Künstler werden geboren, sagt *Diesterweg*! Nichts ist wahrer als dieses; das Genie bahnt sich selbst den Weg, aber das Talent bedarf der Entwickelung. Die kräftigste Anregung erhält es durch die Beobachtung ausgebildeten Lehrtalents während seiner practischen Thätigkeit; aber auch das belebrende Wort kann viel wirken, mehr das gesprochene als das geschriebene. — Der erste Unterricht im Clavierspiel darf nicht blos „mechanisch" sein, sondern soll vielmehr die „Fähigkeiten des Geistes" durch das Gehör in Bewegung setzen; vornämlich die Prüfung der Töne und Beurtheilung ihrer Reinheit durch das Gehör, was bei Instrumenten, auf welchen der Ton mehr von der Willkür der Spielenden abhängt, in einem höhern Grade der Fall ist als beim Clavierspiel. — Beim Clavierspiel, wo Alles von der Entwickelung, Hervorbringung und Cultur eines schönen Tones, auf einen wahrhaft schönen, wohlberechneten Anschlag ankommt und zu welchem der Grund nur beim ersten Unterricht, bei der Finger- und Handstellung, bei der Uebung und Kräftigung jedes einzelnen Fingergelenkes auf einem, „allen Modifikationen zusagenden Instrumente" gelegt werden muss, ist auf die Wahl eines „Pianoforte" weit mehr Sorgfalt, als es bis jetzt der Fall war, zu wenden. Leider stehen hier viele Eltern und selbst Lehrer in dem Wahne, dass ein altes Clavier zweckmässig und hinlänglich sei für den ersten Unterricht. Diejenigen, welche auf einem guten Instrumente ihre Vorstudien machten, werden durch das elastische Anschwellen der Tasten immer mehr an Deutlichkeit und Leichtigkeit im Anschlage gewinnen und daher auch mehr Stärke und Schnellkraft in die Finger bekommen, während jene, welche auf einem sogenannt gebrauchten oder abgespielten Instrumente zu spielen gewohnt sind, nie oder nur höchst selten, und dann nur mit vieler Mühe, einen guten Anschlag sich aneignen. Allerdings ist zu berücksichtigen, dass das Instrument auf die physische Kraft des Schülers, der sich dessen bedient, berechnet sei. — Sind diese auf den Musikunterricht nachtheilig einwirkenden Uebel berücksichtiget und beseitigt, so ist dann „die Einwirkung der Eltern und Erzieher" beim Unterrichte von hoher Wichtigkeit und bei Kindern mit mässigen oder schwachen Anlagen „ganz unentbehrlich" und in Betracht zu ziehen; denn ohne diese mittelbare Einwirkung, „ohne gute häusliche Selbstübung" ist die Mühe des besten Lehrers fast ganz unnütz, und nur sehr talentvolle, verständige, wirklich lernbegierige Schüler können sich hier allein behelfen; denn diese häusliche Uebung ist eine Bedingung, durch welche die Fortschritte entweder befördert oder aufgehalten werden. —

Der Zweck der in dieser Anstalt beim Clavierspiel beobachteten Methode spricht sich dahin aus, eine Mehrzahl von Kindern, in abgesonderten Classen beiderlei Geschlechts, selbst auch vom zartem Alter, auf eine gründliche und systematische „rationelle" Weise nach den wissenschaftlichen Grundsätzen der „Pädagogik" zu unterrichten, ihr Gemüth und ihren Verstand so zu bilden, dass nicht blos fertig gelesene Noten fingerfertig herabgeklimpert, sondern die geschriebene Musik durch kunstgerechten und gefühlvollen Vortrag belebt, der gesunde Geschmack nicht verhätschelt oder durch musikalische Bonbons und Näschereien verdorben und das Erkennen des wahrhaft Schönen so wie das Wohlgefallen an dem Classischen erzeugt und erhalten — damit Geist und Herz erfüllet werde zum Gedeihen der heiligen Kunst. Gemeinsame Unterweisung ist nach den Erfahrungen und

Aussprüchen aller Pädagogen dem Privatunterrichte vorzuziehen; durch erstere wird die den Kindern so oft anhängende und im spätern Leben so nachtheilige Schüchternheit beseitigt, und der Wetteifer, die gegenseitige Beurtheilung, die hier in weit grösserem Maasse erforderliche Aufmerksamkeit sind grosse Hebel des gedeihlichen Fortschreitens, wozu noch kommt, dass eine tüchtige Tactfestigkeit sich auf keinem andern Wege als durch häufiges Zusammenspiel erzielen lässt. —

Nach diesen vorausgeschickten allgemeinen Andeutungen über die musikalische Bildung der Jugend wollen wir uns nun zur Prüfung selbst wenden. Die zahlreichen sämmtlichen Zöglinge der Anstalt wurden in zwei Abtheilungen eingetheilt; so zwar, dass die männlichen Zöglinge ihren Prüfungstag den 3. August hatten, die Prüfung der weiblichen Zöglinge hingegen am 4. Statt fand. Ausserdem wurden wieder sowohl die männlichen als weiblichen Zöglinge in verschiedenen Stufen, je nach ihrem Alter, ihren Fähigkeiten und Leistungen, in zwei Hauptclassen eingetheilt, diese wieder in Unterabtheilungen; so dass die Zöglinge der Elementarklasse ihre Prüfungszeit immer Vormittags von 10 — 1 Uhr hatten, die der zweiten, dritten oder höheren Classen immer Nachmittags von 3 — 6 Uhr Statt fand.

Die Prüfungsgegenstände der Elementarclasse (je nach dem Geschlechte, denn die weiblichen Zöglinge behandelten einen andern Gegenstand als die männlichen) waren in drei Abtheilungen eingetheilt und zwar auf folgende Art: Erste Abtheilung. Theoretisch. Allgemeine Musiklehre. Grundbegriffe der Musik. Zweite Abtheilung. Practisch. Einzeln - und Zusammenspiel progresssiver Lectionen aus dem Schulbuche. Wir fanden hier das Nöthige und Wissenswertheste des Pianofortespiels mit erläuternden Bemerkungen über die eben angewandte Spiel- oder Vortragsart; Lectionen bezüglich auf Geltung der Noten, Pausen, Puncte, Synkopen, Tact und Bewegung; Lectionen mit Tonleitern in verschiedenen Tonarten und Lagen, in graden und ungraden Bewegungen; Lectionen mit Doppelgriffen, im Abstossen oder Binden der Töne oder Wechseln der Finger, Figuren von ungerader Noteneintheilung und Tonstücke von verschiedenen Formen mit Andeutungen und Definitionen über die fünf verschiedenen Arten des Vortrags. Bei welchem Zuhörer würde eine so äusserst mannichfaltige Abwechslung nicht Interesse erwecken? um wie viel mehr muss dies nicht beim Kenner der Fall sein? Herr *Proksch* hat in diesem Werke, seiner neuen Schule, für alle Stufen des Unterrichtes, von den ersten Elementen an bis zur Virtuosität so viel, so zweckmässig, mit so viel Geschmack geschrieben, dass Niemand läugnen kann, er habe viel zur Beliebtheit des Clavierspiels beigetragen. Man macht dieser Methode zuweilen den Vorwurf, sie gehe langsam; Referent, selbst Kenner, hat sich zur Genüge vom Gegentheil überzeugt, denn eine gute Methode muss gründlich und sicher, ohne Lücken zum Ziele führen. „Langsam!" dieses ist der Zauberstab, welcher Wunder thut. Das ist das Geheimniss guter Lehrer — so leicht begreiflich und doch so schwer (Referent spricht aus Erfahrung); denn der Lehrer sehe zuerst weniger auf Schnelligkeit der Bewegungen, als vielmehr auf Deutlichkeit, Leichtigkeit und Sicherheit. Auf dieser Grundlage wird die Volubilität im Spiel sich von selbst entwickeln; Uebungen dagegen, zu früh in's Schnelle getrieben, erzeugen ein steifes und gezwängtes Spiel. Ferner lernt man so reissend schnell, wenn man zu Lehrmeistern hat, die man liebt, und es darf bemerkt werden, dass, je geringer unsere Kenntnisse, ja vielleicht auch unser Talent hinsichtlich anderer Gegenstände, desto leichter unsere Fortschritte in der Musik von Statten gehen, welche gar eine eifersüchtige Beherrscherin der Seele ist! Auch schon die Art und Weise, wie die Zöglinge bei einer öffentlichen Production spielen, entscheidet über die Tüchtigkeit und die Leistungen eines Lehrers. — Die dritte Abtheilung enthielt eine Ausführung kleiner oder grösserer Tonstücke für ein, zwei bis acht Piano's, ausgeführt von mehr oder weniger Zöglingen. Aeusserst überraschend war das präcise Zusammenspiel auf acht Clavieren bei den Ouverturen zu Titus, Don Juan, Egmont und der Occassionalouverture in A von *Händel* in einem besondern Arrangement. — Die höheren Classen behandelten in der Theorie über Harmonielehre, Rhythmik, Melodik, Dynamik. In der Practik: Präludien von *J. S. Bach*, *Rink*; Etuden von *Hummel*, *Cramer*, *Moscheles*, *Kalkbrenner*, *Henselt*; Sonatensätze von *Clementi*, *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven*. Noch verdient bemerkt zu werden das Absingen einiger Kinderlieder im Solo und Chor, ein- oder zweistimmig, ausgeführt von den weiblichen Zöglingen, worunter manche schöne Stimme sich bemerkbar machte. Es ist etwas Herrliches darum, ein Ohr und eine Stimme und ein Herz für Musik zu haben, und es ist ein besonderes Verdienst für die Anstalt, wenn dem Gesange, der Krone des Himmels, dieser Sprache der Engel, sein angestammtes Recht widerfährt. Wird das Singen auch nicht bis zur Höhe der Virtuosität getrieben, so ist es wenigstens ein treffliches Mittel zur Erweckung und Belebung des Tonsinnes, ja überhaupt des musikalischen Gehörs. Clavierspieler ohne Gesang sind nur halbe Musiker, sie haben nie versucht, die Musik aus sich heraus zu machen. —

Einen besonderen und hohen Kunstgenuss gewährte der dritte Tag, an welchem eine Concertproduction Statt fand, wobei sich blos einige der vorzüglichsten Zöglinge im höhern Vortrage virtuoser Compositionen älterer und neuerer Meister producirten. Die erste Abtheilung enthielt lauter „classische Musik," worunter solch gewichtige Namen wie *Gluck*, *Bach*, *Scarlatti*, *Clementi*, *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven*, *Mendelssohn* nicht sobald im Verein angetroffen werden. Leider wird uns der Genuss, solch ausgezeichnete Werke zu hören, nicht vergönnt. Die zweite Abtheilung enthielt nur „moderne Musik." Es zeichneten sich aus die Dem. Rehor, Wawra und Resler in einem Concert für drei Piano's von *Proksch*; desgleichen die Herren *Kunz* und *Buwa* in einem Duo von *Pixis*. Im Vortrage der Fantasie aus Czaar und Zimmermann von *H. Cramer* bewährte sich Herr *Czermak* als einen äusserst geschmackvollen und solid gebildeten Pianisten. Ein neunjähriger Pianist in der Person des *Eduard Horn* spielte die ungemein schwierige Fantasie aus den Puritanern in As von *Rosellen* mit staunenswerther Bravour und correcter Ausführung. Er

ward auf eine rühmliche Weise ausgezeichnet. Nicht minder belobnt mit Beifall wurde Herr *Richter* in einer Fantasie von *L. v. Meyer*, welcher noch als Zugabe die Katzenfuge von *Scarlatti* spielte. Ein Potpourri für zwei Piano's von C. Czerny spielten die Dem. *v. Hanisch* und *Forchheimer* correct und gefühlvoll; namentlich zeichnete sich Erstere durch einen zarten Vortrag und schönen Anschlag aus. Dem. *Tetzeli* spielte recht gelungen das Impromptu über Gott erhalte von *C. Wieck*. Die bekannte Pianistin Dem. *Pauline Rischawy* producirte sich in einem neuen Concert von *Herz* in E, Op. 131, und erntete nach dem Vortrage desselben rauschenden Beifall.

*Franz Neufeld*, Musiklehrer.

---

*Wiener Musikleben.* (Fortsetzung.) Der Cartellone unserer italienischen Oper, ein Actenstück von grosser Wichtigkeit, war so schön, so lockend verfasst, dass man sich Mahomet's sieben Himmel versprach. Die liebenswürdige, silberhell schlagende Trillernachtigall *Tadolini* — der letzte, berühmte Sängersprössling der *Garcia's*, die *Viardot*, der geistvolle, originelle Bariton *Ronconi*, der liebliche, geschmackvolle Gefühlstenor *Salvi*, der stimmbegabte, ausdrucksvolle *Ronconi*, der andere *Varesi*, der naturdrollige einnehmende Buffo *Rovere* prangten darauf. Ausserdem hatte man den vortrefflichen, stimmüppigen Tenor *Guasco*, den sich herrlich entwickelnden jungen Alt die *Alboni*, die stark routinirte Prima Donna seria *de Giuli-Borsi*, den von *Donizetti* aus Paris nach Hesperien verpflanzte Basso profondo *Derivis* u. A. m. der zahlreichen Gesellschaft einverleibt. Kurz, die Zusammenstellung derselben war so vielversprechend, als man es hier, wo man an das Vorzüglichste Italiens gewöhnt, zur Bedingung macht, wenn nicht schon zum voraus über die Stagione das Urtheil gesprochen werden soll. Auch rücksichtlich der Compositionen erwartete man diesmal Wunderdinge. Des jungen *Verdi* in Mailand himmelan gehobener Nabucodonosor, der in Paris ravissant gefundene Don Pasquale, die für diese Saison vom Cavaliere *Donizetti* eigens componirte Seria Maria di Rohan wurden annoncirt; item eine neue Operette betitelt: La Prima Donna von dem unter *Sechter* hier studirenden jungen Bergamaskischen Maestro *Salvi*. Die Reprisen des classischen Barbiere di Siviglia, der fast in's Wiener Blut übergegangenen Linda di Chamounix, der famösen Lucrezia Borgia, der unabweislichen Gemma di Vergy von obigem Componisten par excellence, ferner des etwas zudringlichen, blasirten Corrado di Altamura von *Ricci* und noch etlicher Kostbarkeiten waren zum Hintertreffen bestimmt, um sich nur ja gewiss des Entzückens der Musikresidenz zu bemächtigen. Allein siehe da! es ging, allen diesen colossalen Anstalten zum Trotze, mit dieser Unternehmung, wie es mit allen menschlichen Dingen geht, von welchen es ja heisst: L'uomo propone, il Dio dispone! Die Saison hielt sich mit den meisten früheren in gleicher Waage, will sagen, sie war im Ganzen genommen ziemlich gut, doch nichts weniger als glänzend. Woher sollten auch die besonders günstigen Eindrücke kommen, bei einer gewissen Strenge der Beurtheilung, die wenigstens eben so gross ist, als das Bedürfniss, ein italienisches Theater zu besitzen. Eine Strenge, die theils durch die Rückerinnerung an gediegenere Leistungen der italienischen Kunst, theils durch den Einfluss, den eine gründlichere deutsche Musikbildung auf das Publicum übt, leicht erklärbar erscheint, und die sogar in dem Grade zunimmt, als die ermüdende Monotonie und erquickliche Leichtfertigkeit der meisten neueren Compositionen so wie die elegante Manierirtheit und leidige Unnatur der Sängermehrzahl ewig und ewig wiederkehrt. Man prätendirt von den Italienern die Delicen des Gesanges im vollsten Maasse, lässt zu diesem Zwecke die berühmtesten mit bedeutenden Kosten kommen, ist dagegen aber auch mit jeder Schwäche, die ihnen anhängt, um so unzufriedener, da man die oft erbärmliche Mache der Composition mit in den Kauf nehmen muss. Wien, den Uebergangspunct aus dem nordischen zum südlichen Musiktemperamente bildend, im Besitze vorzüglicher Stimmen und Sänger, geübt im Hören der Trefflichsten, vertrauter mit dem Wesen des guten und geschmackvollen Gesanges, als Mancher, der sich Professor schelten lässt, wird sich Unächtes niemals als Celebrität aufdringen lassen, daher behauptet auch dessen Approbation mit allem Rechte jene Geltung, die ihr, mit wenig Ausnahmen, diesfalls fast überall zu Theil wird. Es will Stimme, fehlerfreie Schule und geschmackvollen Vortrag. Am unerbittlichsten ist man hier gegen Intonationsmängel, ein Gebrechen, das gerade jetzt, bei den herrschenden Stimmforcirungen, leider oft den besten Sänger verunziert. — Nebst dem *Rossini*'schen Barbiere waren es drei *Donizetti*'sche Opern, welche die meiste Theilnahme erweckten. Ich nenne vor Allem die

Linda di Chamounix — der Impuls zu *Donizetti's* Anstellung — welche wegen ihrer höchst melodiösen, gut instrumentirten und theilweise ausdrucksvollen Musik und genussbringenden Ausführung auch dieses Jahr volle Häuser machte, und es wohl im nächsten wieder thun wird. Die *Tadolini*, *Alboni*, der Buffo *Rore* und der Bariton *Varesi* sind bei dieser Oper in der Culmination ihrer Trefflichkeit und fast der ganze zweite Act ist mit Furore gleichbedeutend. Der

Don Pasquale, für Wien neu, eine Buffonerie nach *Goldoni*'schem Stoffe und alttextlichem Singspielzuschnitte, da sie fast aller Chöre entbehrt und sich blos auf die Wirksamkeit ihrer vier singenden Personen beschränkt, zog, obgleich der dem hiesigen Geschmack sich anschmiegende, kluge Componist Manches hier umarbeitete, anfangs weniger an, doch wuchs das Interesse mit jeder Darstellung, und endlich ging diese geschmackvolle, frische, pikante Musik al cielo? nein — aber in's Ohr, und was braucht es im Grunde auch viel mehr? Ungerecht wäre es übrigens, zu behaupten, dass es an geistreichen Zügen in Auffassung und Ausarbeitung fehlte; die Finalscenen des zweiten und ein meisterhaftes Buffoduett für zwei Bässe im dritten Acte bezeugen dieses nur zu deutlich. Die Walzertempi, womit der Don Pasquale reichlich bedacht ist, mögen sich in Paris, wo dieser Tanz nicht volksthümlich, allerdings besser ausnehmen als hier. Ohne den Elisir d'amore in Neuheit der Melodie und Natürlichkeit der Darstellung zu erreichen, muss indessen der etwas prätenziöse Don Pasquale im-

merhin den besseren Werken *Donizetti's* beigezählt werden. Die Ausführung unter des Componisten persönlicher Leitung durch *Rovere*, *Ronconi*, *Tadolini* und *Salvi* war ein Muster von Präcision und kunstfertiger Gestaltung. Das erwähnte Buffoduett ging ad astra. Uebrigens gehört zur Rolle des Pasquale nicht blos Komik, sondern auch eine complette Bassstimme. *Rovere* singt nun zwar auch mit einer hübschen Stimme, was selten ein Buffo, doch wer vermöchte es auch, den unnachahmlichen *Lablache*, auf dessen Spiel- und Gesangesvorzüge diese Rolle berechnet ist, zu ersetzen? —

Das meiste Interesse erweckte die dreiactige tragische Oper Maria di Rohan. Wer nicht geradezu einem blinden Vorurtheile contra *Donizetti* huldigt; wer unbefangen genug ist, dem Schönen von welch immer einer Nationalität und Schule Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, der wird zugeben müssen, dass dieses neueste, für die Wiener Hofoper geschriebene Werk *Donizetti's* die Opera seria im bessern Sinne repräsentire, und neben jenen Eigenheiten, die der modernen italienischen Schule vom herrschendem Geschmacke auferlegt sind, auch wieder so vieles Gelungene enthalte, dass es unzweideutig beweist, wie sehr der geschmeidige Maestro sich den Forderungen eines ernster urtheilenden Publicums zu fügen wisse, ohne seine Individualität dabei zum Opfer zu bringen. Dem Lärmgötzen ist nur wenig geschmeichelt, die Instrumentirung einfacher, solider gehalten, und der Gesang den Situationen häufig glücklich angepasst, ohne es jedoch mit den Dilettanten zu verderben. Der Grundton der ganzen Musik, die eine glückliche dramatische Steigerung hervorbringt, ist ein ernsterer und vom richtigen Gefühle des Componisten zeugender. Der Text von *Camerano* behandelt den Stoff des französischen Drama's Un Duell sous Richelieu und es fehlt ihm keineswegs an sceuischer Wirksamkeit, wozu wohl auch gelungene Nachbildungen das Ihrige redlich beitragen. Das Finale des ersten Actes — mit Ausschluss des Modeartikels der Schlussstretta — eine Tenorarie und ein Männerduett im zweiten, und fast der ganze, mit dramatischer Lebendigkeit gehaltene dritte Act können als Beleg einer anerkennenswerthen künstlerischen Gesinnung dienen; auch die brav gearbeitete Ouverture, aus welcher das Studium deutscher Meister ersichtlicht, bezeugt dies. Die *Tadolini*, *Ronconi* und *Guasco* trugen durch ihre eminenten Leistungen nicht wenig zur günstigen Aufnahme dieses Werkes bei, und dennoch kann als gewiss angenommen werden, dass eine vorzügliche Prima Donna tragica, was Sign. *Tadolini* nicht ist, die Wirksamkeit desselben noch erhöhen würde. Besonders durchgreifend war *Ronconi*, der, abgerechnet das Distoniren und die Kraftüberbietungen, womit er in jeder leidenschaftlichen Situation behaftet, im Gesange und Spiele seinen ihm ganz eigenthümlichen Styl in der vollsten dramatischen Thätigkeit entwickelte. —

Die musterhafteste Ausführung war zugleich der gediegensten Composition in dieser Stagione vorbehalten. Daher bildete denn auch der alte Barbiere di Siviglia die Crème der diesjährigen Genüsse. Man kann der Rosine kaum mehr Glanz, Anmuth, Laune und Discovertura abgewinnen, als Sign. *Garcia-Viardot* es vermochte. Sie ist Herrin des *Rossini*'schen Gesanges wie Wenige, Meisterin des Concertstyles, den sie mit Geist und Genie behandelt. Dazu gebietet sie über einen Stimmumfang von $2^1/_3$ Octaven, der die Klangregionen des Altes und Soprans zugleich umschliesst, und besitzt einen polyglottischen Schatz von allerliebsten Liedern zum Claviere, den sie in der Clavierscene wacker scheinen liess, und der nie aufhörte zu locken. War diese wirklich geniale Sängerin eine entzückende Rosine, so war *Ronconi* ein zwar etwas steifer, eben so wenig durch die Stimme brillirender, doch geistreicher und höchst geschmackvoller Figaro — eine ganz magnifike drollige Figur der Dottore Bartolo des braven mit natürlicher Komik begabten Buffo *Rovere*. *Salvi* falsettirte seinen Almaviva gut und spielte ihn fast noch besser. Nur der italienisirte Franzose *Derivis* konnte sich mit seiner Trockenheit in die chargirte Rolle des Basilio nicht schicken. Nichts desto weniger war das Ganze ein Gaudium, dass man darüber alle neuesten Meisterwerke vergass, und mit dem Vorsatze das Opernhaus verliess, den Barbiere und die Liederüberraschungen der *Garcia* das nächste Mal wieder anzuhören.

(Fortsetzung folgt.)

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# *Verzeichniss neuerschienener Musikalien*

## und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom* 5. *bis* 12. *September d. J.*

*Adam, A.*, Der König v. Yvetot. Kom. Oper. No. 1. Ariette. 7½ Ngr. No. 2. Lied. 10 Ngr. No. 3. Quartett. 17½ Ngr. No. 4. Lied. 7½ Ngr. No. 5. Quartett. 10 Ngr. No. 6. Duett. 10 Ngr. No. 7. Arie. 7½ Ngr. No. 8. Duett. 10 Ngr. No. 9. Duett. 15 Ngr. No. 10. Duett. 15 Ngr. No. 11. Quartett. 15 Ngr. No. 12. Lied. 5 Ngr. No. 13. Rom. 5 Ngr. No. 14. Lied. 7½ Ngr. No. 15. Arie. 7½ Ngr. Leipzig, Br. u. Härtel.
— Ouvert. daraus f. Pfte. Ebend. 15 Ngr.
*Almenräder, C.*, Fagottschule, frz. u. deutsch. Mainz, Schott. 8 Fl. 24 Kr.
*Auber, D. F. E.*, La Part du Diable. Ouv. arr. en Harmonie p. J. Mohr. Ebend. 6 Fl.
*Bertini, H.*, 50 Etud. mélod. p. le Pfte. Op. 142. Liv. 2. Ebd. 1 Fl. 48 Kr.
— Etude et Andante p. le Pfte. Op. 147. Ebend. 1 Fl.
*Briccialdi, G.*, Fant. per Flauto con Pfte sopra: Linda di Chamounix. Op. 14. Wien, Diabelli et Comp. 1 Fl. 30 Kr.
*Burgmüller, Fr.*, 2 Polkas p. le Pfte. No. 1. 2. Mainz, Schott. à 45 Kr.
*Chopin, F.*, Mazourka p. le Pfte arr. à 4 mains. Mainz, Schott. 45 Kr.
*Cramer, H.*, Potp. a. Catharina Cornaro p. le Pfte. Ebend. 54 Kr.
*Diabelli, A.*, Das häusl. Fest. 6 kleine Prod.-Stücke f. d. Jugend f. d. Pfte zu 4 Händen. Op. 172. No. 1—6. Wien, Diabelli u. C. à 45 Kr.
— Concordance. Period. Werk f. Pfte u. Viol. conc. Heft 42—44. 3 Potp. a. Nabucodonosor. Ebend. à 1 Fl. 15 Kr.
— Euterpe. Für d. Pfte zu 4 Händen. No. 414—416. 3 Potp. a. Nabucodonosor. Ebend. à 2 Fl.
— Dass. Werk f. Pfte allein. No. 417—420. 4 Potp. a. Don Pasquale. No. 424—426. 3 Potp. a. Marie di Rohan. Ebend. à 1 Fl.
— Melodicon. Cab. 26 enth. Nabucodonosor. Ebend. 3 Fl. 30 Kr.
— Potp. f. d. Pfte. Heft 35. Don Pasquale. 3 Fl. 30 Kr. Heft 37. Maria di Rohan. 2 Fl. 45 Kr. Ebend.
— Product. im häusl. Freundschafts-Zirkel f. d. Flöte m. Pfte. No. 53—55. 3 Potp. a. Nabucodonosor. Ebend. à 1 Fl. 15 Kr.

*Donizetti, G.,* Maria di Rohan. Clav.-Ausz. No. 1[a]. Chor. 30 Kr. No. 1[b]. Rec. u. Cavat. 40 Kr. No. 1[c]. Rec. u. Cavat. 30 Kr. No. 1[d]. Cavat. 45 Kr. No. 2. Rec. u. Cavat. 1 Fl. No. 4. Rec. u. Cavat. 30 Kr. No. 5. Scene u. Duetto. 1 Fl. No. 6. Finale No. 2. 1 Fl. 15 Kr. Ebend.
— Ouv. daraus f. d. Pfte (1 Fl.) u. zu 4 Händen (1 Fl. 45 Kr.) Ebend.
— Don Pasquale. Vollst. Clav.-Auszug. Ebend. 14 Fl.
— Daraus einzeln. No. 1. Introd. 30 Kr. No. 2. Rom. 30 Kr. No. 3. Cavat. 30 Kr. No. 4. Duetto. 1 Fl. 15 Kr. No. 5. Scena u. Cavat. 45 Kr. No. 6. Duett. 1 Fl. 45 Kr. No. 7. Arie. 50 Kr. No. 8. Terzett. 1 Fl. No. 9. Quartett. 4 Fl. No. 10. Intr. u. Chor 30 Kr. No. 11. Recit. u. Duett. 1 Fl. 45 Kr. No. 12. Rec. u. Chor. 1 Fl. 15 Kr. No. 13. Duetto. 1 Fl. 45 Kr. No. 14. Serenade. 30 Kr. No. 15. Notturno. 20 Kr. No. 16. Rondo finale. 30 Kr. Ebend.
— Dieselbe f. d. Pfte allein (6 Fl.) u. zu 4 Händen (11 Fl.) Ebend.
— Ouv. daraus f. d. Pfte all. (45 Kr.) u. zu 4 Händen (1 Fl. 15 Kr.) Ebd.
— Gr. Valzer p. Pfte solo (45 Kr.) e a 4 mani (1 Fl. 15 Kr.) sopra Mot. della sua Opera: Don Pasquale. Ebend.
*Duvernoy, J. B.,* 2 Fant. sur la Part du Diable p. le Pfte. Op. 126. No. 1. Thème var. No. 2. Rondo. Mainz, Schott. à 54 Kr.
*Herz, C.,* Der kleine Opernfreund u. seine schönsten Erinner. Potp. üb. bel. Operamel. f. d. Pfte im leicht. Arrang. 2[e] Folge. No. 1—3. Dresden, Paul. à 10 Ngr.
*Herz, J.,* 3 Airs de Ballet de l'Opéra: Charles VI. arr. en Rond. brill. p. le Pfte. No. 1—3. Leipzig, Breitkopf et Härtel. à 15 Ngr.
*Herzalka, J. E.,* Le Carnaval de Venise avec conv. Var. p. le Pft. Op. 50. Wien, Diabelli et Comp. 45 Kr.
*Hünten, F.,* Fant. brill. sur 2 Motifs de l'Opéra: Le Roi d'Yvetot arr. p. le Pfte. Op. 125. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 20 Ngr.
*Kalkbrenner, F.,* et *Panofka,* Duo p. Pfte et Viol. sur la Juive. Op. 164. Ebend. 1 Thlr. 5 Ngr.
*Kalkbrenner, F.,* Gr. Fant. de Brav. sur le Duo des Cartes de l'Opéra: Charles VI. arr. p. le Pfte à 4 mains. Op. 165. Ebend. 1 Thlr.
*Kücken, F.,* Die sanften Tage v. L. Uhland f. Sopr., Ten., Bass u. Männerchor ad lib. m. Pfte. Op. 43. Dresden, Paul. 1 Thlr. 10 Ngr.
*Kühmstedt, F.,* Grad. ad Parn. od. Vorschule zu S. Bach's Clav.- u. Orgelcomp. in Präl. u. Fugen durch alle Dur- u. Molltonarten f. Orgel u. Pfte. Op. 4. Lief. 6. Mainz, Schott. 48 Kr.
*Lemoine, H.,* Les Riens. 2 très pet. Rond. p. le Pfte. Op. 44. Ebd. 54 Kr.
*Liebmann, J.,* Amelie-Polka f. d. Pfte. Ebend. 18 Kr.
*Liszt, F.,* Vierst. Männerges. No. 1. Rheinweinlied v. Herwegh. No. 2. Studentenlied a. Goethe's Faust. No. 3. Reiterlied v. Herwegh. 1[e] Version. No. 4. Dasselbe. 2[e] Version. Ebend. à 1 Fl.
*Mendelssohn-Bartholdy, F.,* 6 vierst. Lieder f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass im Freien zu singen. Op. 59. Heft 3. Lpz., Br. u. Härtel. 1 Thlr. 10 Ngr.
*Meyerbeer, G.,* Die Hugenotten. Grosse Oper im Clav.-Auszug ohne Finales. Ebend. 5 Thlr.
*Musard, A.,* 2 Quadrilles p. le Pfte sur les Motifs de la Part du Diable. No. 1. 2. Mainz, Schott. à 36 Kr.
— Quadr. sur les Motifs fav. de Don Pasquale. Ebend. 36 Kr.
*Nemetz, A.,* Marsch a. les Martyrs f. d. Pfte. Wien, Diabelli u. C. 15 Kr.
Neuigkeiten f. d. Pfte im eleg. Style. Abthl. 5. No. 41. 42. G. Hammer, Le Chant des nixes. Etudes No. 1. 2. No. 43. C. F. Hirsch. La Vivacité franç. Quadrille. No. 44. E. Pauer, Ballade. No. 45. Baroni-Cavalcabò, Nocturne. Op. 27. No. 46. A. Heinrich, Le fou. Caprice caractér. No. 47. C. G. Lickl, Frühlings Ahnung. Chanson sans Paroles. No. 48. 49. Ad. Müller, 2 Rond. üb. Motive a. Chonchon. No. 50. J. Doppler, Rondino üb. Strauss beliebte Donaulieder. Wien, Haslinger. à 30 Kr.
Nouveautés du Jour p. le Salon mus. — Musik. Tags-Neuigk. f. d. Pfte. Cah. 21. L. Rosenfeld, Rond. milit. sur les Motifs de l'Opéra: Nabucodonosor de G. Verdi. Op. 2. Cah. 22. L. Rosenfeld, Intr. et Var. s. un Choeur fav. de même Opéra. Op. 3. Wien, Diabelli u. C. à 45 Kr.
*Oechsner, A.,* Das Fischermädchen v. Heine. Barcarole f. 1 Singst. m. Pfte u. Vcello. Op. 4. Mainz, Schott. 45 Kr.
*Piermarini,* Cours de Chant (Gesang-Schule besteh. in fortschr. Uebungen) divisé en 2 Parties. Part. 1 en 3 Suites. Suite 1: 50 Etudes progr. 5 Fl. 24 Kr. Suite 2: 10 Etudes en clef d'Ut (Sopran-Schlüssel) 2 Fl. 24 Kr. Suite 3: 50 Exerc. d'une moyenne difficulté. 4 Fl. 30 Kr. Ebd.
*Preyer, G.,* An meine Leute v. J. N. Vogl f. 1 Singst. m. Pfte (30 Kr.) u. Vcell (45 Kr.) Op. 40. Wien, Diabelli u. Comp.
*Proch, H.,* Lebewohl f. 1 Singst. u. Waldhorn od. Vcell od. Physharm. oblig. m. Pfte. Op. 35. Neue Ausg. Ebend. 1 Fl.
— Die Blumenhändlerin. Lied f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 101. Ebd. 45 Kr.
*Prudent, E.,* Souv. de Beethoven. Gr. Fant. p. le Pfte. Op. 10. Mainz, Schott. 2 Fl.
*Reichel, A.,* Sonate f. d. Pfte. Op. 9. Leipzig, Götz. 1 Thlr. 22½ Ngr.
— 6 vierst. Lieder f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. Op. 10. Ebend. 1 Thlr. Einzelne Stimmen. à 7 Ngr.
*Rinck, C. H.,* 12 fugirte Nachsp. f. d. Orgel. Op. 48. 13[e] Samml. d. Orgelstücke. Neue Ausg. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr.
*Schubert, F. L.,* Sächs. Vaterlandslied v. Dr. E. Bönecke f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 2½ Ngr.
*Schumann, R.,* Quint. f. Pfte, 2 Viol., Vla u. Vcello. Op. 44. Ebd. 3 Thlr.
*Sedlaczek, J.,* Souv. du Simplon. Fant. p. Flûte avec Pfte. Wien, Diabelli et Comp. 50 Kr.
*Sowinski, A.,* Gr. Etudes de Concert à Sujets développés p. le Pfte. Op. 60. Liv. 1. Mainz, Schott. 2 Fl. 24 Kr.
*Strauss, J.,* Saison-Quadr. Op. 148. Für Orch. 2 Fl. 30 Kr., f. Viol. u. Pfte. 45 Kr., f. Flöte, f. Guit. à 20 Kr., f. Pfte zu 4 Händen. 1 Fl., f. Pfte allein. 30 Kr., im leicht. Style. 30 Kr. Wien, Haslinger.
*Thalberg, S.,* Gr. Caprice s. d. Motifs de l'Opéra: Charles VI. arr. p. le Pfte à 4 m. Op. 48. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 5 Ngr.
*Uhlig, T.,* Quartett f. 2 Viol., Vla u. Vcell. Op. 1. Dresden, Paul. 1 Thlr. 15 Ngr.
*Verdi, G.,* Nabucodonosor. Lyr. Tragödie. Vollst. Clav.-Ausz. m. deutschem u. ital. Texte. Wien, Diabelli. 12 Fl.
— Einzelne Nummern daraus. No. 1. Introd. 50 Kr. No. 2. Rec. u. Cav. 1 Fl. 15 Kr. No. 3. Recit. u. Terzettino. 45 Kr. No. 4. Chor. 30 Kr. No. 5. 1[e] Finale. A. Scene u. Marsch. 20 Kr. B. Largo. 1 Fl. 20 Kr. C. Stretto. 1 Fl. 50 Kr. No. 6. Scene u. Arie. 1 Fl. 20 Kr. No. 7. Preghiera. 30 Kr. No. 8. Chor. 45 Kr. No. 9. 2[e] Finale. A. Allegro. 30 Kr. B. Canon. 50 Kr. C. Scena e Duetto. 45 Kr. No. 10. Chor. 45 Kr. No. 11. Recit. u. Duett. 1 Fl. 30 Kr. No. 12. Chor. 45 Kr. No. 13. 3[e] Finale. 45 Kr. No. 14. Scene u. Arie. 1 Fl. No. 15. Marcia funebre u. Preghiera. 30 Kr. No. 16. 4[e] Finale. 1 Fl. 15 Kr. Ebend.
— Ouv. daraus f. Pfte. Ebend. 45 Kr.
*Vogl, J. N.,* Blätter u. Trauben. Lieder f. heitere Kreise m. Melodieen v. d. vorzügl. Compon. Oestreichs. 2[e] Aufl. Wien, Jasper. 1 Fl. n.
— Trommel u. Fahne. Ein Liedercyklus m. Melodieen v. d. vorzügl. Capellmeistern der k. k. österr. Armee. Ebend. 30 Kr. n.
*Wanczura, J.,* Intr. et Var. p. le Pfte sur un Duo fav. de l'Opéra: Linda di Chamounix de G. Donizetti. Op. 35. Wien, Diabelli et C. 30 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch **Breitkopf & Härtel** in Leipzig zu beziehen.

# Ankündigungen.



Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten September. № 39. 1843.



## *Zur ältern musikalischen Literatur.*

Die folgenden Zeilen wollen einen kleinen Beitrag liefern zu der von Herrn Organisten *Becker* in Leipzig eingeleiteten Zusammenstellung der im 16. und 17. Jahrhundert erschienenen musikalischen Werke. Sie sind entstanden auf einer kleinen Ferienreise, welche ich im Sommer d. J. nach Zwickau unternahm, hauptsächlich in der Absicht, um nachzuforschen, ob nicht die dortige besonders an älteren Literaturwerken reiche Bibliothek auch für die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik Ausbeute gewährte. Mit gütigem Wohlwollen nahm der Vorstand derselben, Herr Rector *Hertel* meine Bitte, mir zu diesem Zwecke den Besuch der Bibliothek zu gestatten, auf und überwies mir eine Sammlung von Musikalien, welche vor vielen Jahren schon in das Local derselben gebracht, aber der Bibliothek selbst noch nicht durch Aufzeichnung in dem Catalog einverleibt waren. An eine Benutzung derselben für wissenschaftliche Zwecke war freilich vor der Hand noch nicht zu denken, da die einzelnen Werke erst zusammengestellt und, wenn auch nur oberflächlich, geordnet werden mussten. Es liess sich aber bald übersehen, dass unter vielem Unbedeutenden doch auch manches Werthvolle sich vorfände, und ich fasste den Entschluss, die kurze mir vergönnte Zeit zur Fertigung eines Verzeichnisses der gedruckten Musikalien anzuwenden und die Benutzung derselben auf einen günstigeren Zeitraum zu verschieben. Da ausser den gedruckten Sachen auch noch eine grosse Menge musikalischer Manuscripte vorhanden waren, und der Wunsch entstand, auch diese einigermaassen übersichtlichtlich geordnet zu sehen, so konnte ich freilich die einzelnen Werke nicht so genau beschreiben, wie dies in den Mittheilungen des Herrn Organisten *Becker* in dem Jahrgang 1842 der Allgem. Musikal. Zeitung, No. 25 und 26, ferner von einem Ungenannten No. 46 und in dem 82. Hefte der Cäcilia von Herrn *Anton Schmidt* in Wien geschehen ist, allein dieser Mangel mag zu seiner Zeit ergänzt werden — es genüge nun, darauf aufmerksam zu machen, wie manches einer älteren Periode angehörige Tonwerk noch in Bibliotheken oder Kirchenarchiven zu finden sein würde, wenn man nur suchen wollte. Ueber die Manuscripte vielleicht ein andermal, da es sich hier von Drucksachen handelt. Alle aufgefundenen Musikalien sind aus dem 16. und 17. Jahrhundert; sie konnten demnach sämmtlich hier verzeichnet werden. Die unvollständig vorhandenen sind mit einem Stern bezeichnet; doch hege ich die Hoffnung, dass bei weiterm Nachsuchen noch manches unvollständige Werk wird ergänzt werden können.

*Hermann Schulz.*

### *Verzeichniss der auf der Zwickauer Bibliothek befindlichen gedruckten Musikalien.*

*Bodenschatz, Erh.*, Florilegium Portense. Lips. 1618.

— — Fl. Port. Pars altera. Lips. 1621. S. Becker, Jahrgang 1842, No. 25. *

*Boyleau, Simeonis*, genere Galli, Motetta IV. vocum nunquam hactenus impressa, sed nunc primum et ab authore ipso summo ingenio summaque diligentia elucubrata et in lucem hisce typis castigatissime edita. Venetiis ap. Hieron. Scotum. 1544. 4. 20 Gesänge.

*Burgk, Joachim a*, Sacrae Cantiones plane novae ex veteri et novo testamento in pinm ecclesiarum usum compositae studio et opera J. a B. Noribergae in offic. Th. Gerlatzeri. 1573. 20 Ges. *

*Corteccia, Francesco*, Libro primo de Madrigali a IV. voci di Fr. Cort. Maestro di Capella dell' Illustrissimo et Excell. Duca Cosimo de Medici. Venetiis ap. Hieronym. Scotum. 1544.

*Dulichius, Philippus*, Harmoniae aliquot Septenis vocibus compositae Authore. Ph. Dul. Chemnicensi. Stetini. 1593. 5 Gesänge.

— — Quatuor cantiones octonis vocc. compositae. Stetini.

*Figulus, Wolfgang*, Der 111. Psalm mit 5 Stimmen componirt. Wittenberg. 1586.

*Freund, Cornelius*, Epithalamium musicis numeris donatum. Mulhusi Duringorum. 1568.

*Franck, Melchior*, Newes Teutsches musikal. fröhliches Convivium mit 4, 5, 6 und 8 Stimmen componirt. Coburgk. 1621. *

— — Newes liebl. musikal. Lustgärtlein mit 5, 6 und 8 Stimmen componirt. Coburgk. 1623. *

*Friedrich, Daniel*, Bicinia sacra s. Disticha supra evangelia dominicalia et praecipuorum festorum — composita a D. Fr. Cantore Rostockiensi. Rostock. 1623. 86 Ges.

*Hammerschmidt, Andreas*, Dritter Theil Geistl. u. Weltl. Oden und Madrigal. mit 1, 2, 3, 4 und 5 Stimmen nebst dem Basso Continuo in die Musik vers. Leipzig bei Hönens Erben. 1649. *

*Hammerschmidt, Andreas*, Chormusik mit 5 und 6 Stimmen mit d. Basso continuo. Fünfter Theil Musikal. Andachten. Leipzig u. Freyberg. 1651. 4. 31 Gesänge. S. Becker, Jahrgang 1842, No. 25. *

*Handl, Jacob*, Harmoniarum moralium, quibus heroica, facetiae, naturalia, quodlibetiva tum facta fictaque poetica etc. admixta sunt, liber Primus — IV. vocum — nunc primum in lucem editus Pragae, ap. Georg. Wigrinum. 1589. 4. 14 Gesänge. *

— — Harmoniarum moralium liber secundus. Prag. 1590. 19 Gesänge.

— — Harmon. moral. liber tertius. Prag. 1590. 19 Ges.

— — Moralia, V, VI et VIII vocibus concinnata atque tam seriis quam festivis cantibus voluptati humanae accommodata et nunc primum in lucem edita. Norimberg. in offic. Alexandri Theoderici. 1596. 4. 47 Gesänge.

*Harnisch, Otho Sigfried*, Fasciculus novus selectissimarum cantionum V, VI et plur. vocum singulari industria compositarum, Helmstadii. 1592. 17 Gesänge. *

*Hartmann, Heinr.*, Confortativae sacrae symphoniae. — Coburg, durch Justus Hauck. 1613. 24 Ges. S. Becker, Jahrg. 1842, No. 25.

— — Confort. sacr. symph. — Der andere Theil. Erfurt. 1617. 25 Gesänge.

*Hasler, Casp.*, Sacrae Symphoniae diversorum excellentissimorum authorum IV, V, VI, VII, VIII, X, XII et XVI vocibus tam vivis quam instrumentalibus accommodatae. Norib. ap. Paul Kaufmann. 1598. 72 Gesänge.

*Hasler, Joh. Leo*, Sacri concentus IV — XII voc. ed. nov. Augustae Vindel. ap. Valentin. Schönigium. 1601. S. Jahrg. 1842, No. 45.

*Haussmann, Valentin*, Neue artige u. liebl. Täntze, zum Theil mit Texte, z. Th. ohne Text gesetzt. Nürnberg, Kaufmann. 1606. 46 Gesänge. *

— — Extract aus V. H. fünf Theilen der Teutschen weltl. Lieder v. 92 — 98 ausgegangen. Nürnberg, Kaufmann. 1611. 40 Gesänge. *

*Jeep, Johann*, Studentengärtleins erster Theil neuer lustiger Weltl. Liedlein mit 3, 4 und 5 Stimmen. Nürnberg. 1621. 17 Gesänge. *

— — Studentengärtleins 2. Theil. Nürnb. 1619. 17 Ges.

*Klemmius, Joh.* (Oederan. Misnic.), Partitura s. Tabulatura Italica, exhibens XXXVI fugas. Dresdae. 1631. Fol.

*Lang, Balthasar*, Newe dendsche geistl. u. tröstl. Lieder, gantz liebl. zu singen und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen nach Art der Welschen vilannellen mit vier Stimmen componirt und in Druck verfertigt durch Balth. L. der Schulen zu Bensen u. Fürstenwalde weiland Musicum u. Cantorem. Wittenberg. 1605. 4. 10 Ges. *

*Lassi, Orlandi*, Sacrae cantiones vulgo motetta appellatae V voce. tum viva voce tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae; item lectiones novem ex propheta Job, IV voc. Norimb., Gerlach. 1575. 25 Ges. S. Jahrg. 1842, No. 45. *

*Lechner, Leonardus Athesinus*, Motectae sacrae, quatuor, V et VI vocum ita compositae, ut non solum viva voce commodissime cantari sed etiam ad omnis generis instrumenta optime adhiberi possint. Addita est in fine Motecta VIII vocum ad duos Choros, eodem Authore. Noribergae, in offic. Cathar. Gerlach. 1576. 4. 31 Ges. *

*Lechner, Leonard*, Newe teutsche Lieder zu drey Stimmen nach art der Welschen Villanellen. Nürnb., Gerl. 1576. 17 Gesänge. *

*Le Maistre, Matthaeus*, Liber Primus Sacrarum cantionum quas vulgo Motetta vocant V voc. ab Illustrissimi Principis Saxon. Sacelli Magistro Seniori M. L. M. compositae. Dresdae. 1570. 4. 15 Gesänge.

— — Schöne und auserlesene Dendsche u. Latein. Geistl. Gesenge, auf 3 Stimmen ganz liebl. für die liebe Jugend zu singen und auf allerlei Instrumenten zu gebrauchen. Dressden. 1577. 4. 24 Gesänge.

*Lindner, Fridericus*, Gemma musicalis, selectissimas varii styli cantiones (vulgo Italis madrigali et napolitane dicantur) IV, V, VI et plur. voc. continens. Quae ex diversis praestantissimorum Musicorum libellis in Italia excusis decerptae et in gratiam utriusque Musicae studiosorum uni quasi corpori insertae atque in lucem editae sunt studio et opera Fried. Lindneri Lignicensis, liber Primus. Noriberg., Cathar. Gerlach. 1588. 4. 64 Ges.

— — Gemmae musicalis — lib. Secundus. Norib. 1589. 72 Gesänge.

— — Gemmae music. — lib. Tertius. Norib. 1590. 54 Ges.

— — Continuatio Cantionum sacrarum IV — VIII et plur. vocum de festis praecipuis anni a praestantissimis Italiae Musicis nuperrime concinnatarum. Quarum quaedam in Italia separatim editae sunt, quaedam vero plane novae nec usquam typis excusae. At nunc in usum scholarum et ecclesiarum Germanicarum in unum corpus redactae studio et opera Fr. L. Norib. Gerl. 1588. 56 Ges.

— — Corollarium Cantionum sacrarum VI — VIII et plur. vocum de festis praecipuis anni. Quarum quaedam antea a praestantissimis nostrae aetatis Musicis in Italia separatim editae sunt, quaedam vero nuperrime concinnatae nec uspiam typis excusae et nunc in unum quasi corpus redactae. Noribergae, Gerlach. 1590. 70 Gesänge.

— — Magnificat, V et IV vocibus a diversis nostrae aetatis musicis composit. Norib. 1591. *

*Lütkemann, Paul*, Zwo Weihnachtsgesenge mit 5 Stimmen componirt. Alten Stettin. 1597.

— — Zwei Hochzeitslieder mit 5 Stimmen componirt. Alten Stettin. 1599.

— — Cantio V vocum honori nuptiarum etc. composita. Stetini. 1599.

— — Ein christl. Weynachts-Gesangk mit 5 Stimmen componirt. Stettin. 1604.

— — Motettae aliquot VI et V voc. Stettin. 1605.

— — Christl. Trostgesänge aus d. 130. u. 131. Psalm nebst zwo andern christl. Liedlein mit 6 und 4 Stimmen componirt. Stettin. 1606.

(Beschluss folgt.)

## Recensionen.

*C. Zöllner:* Zehn Lieder und Gesänge für Männerstimmen, in 2 Heften. 2. Heft. Leipzig, bei Friedlein und Hirsch. Preis 1⅓ Thlr.

Die Popularität, deren Herr Zöllner in der Sängergemeinde sich zu erfreuen hat, ist jedenfalls eine wohl-

verdiente. Er liefert ihr nicht nur treffliche Producte, sondern ist auch, wie wir hören, rühmlich und erfolgreich auf vorzügliche Productionen bedacht. Die Gesänge, welche er der weitverbreiteten Sängergemeinde in vorliegender Sammlung darbietet, sind ganz geeignet, diese Popularität zu bestätigen und zu vergrössern. Herr Zöllner führt seine Sänger, um als ächter Humorist ihnen den Gegensatz von Ernst und Scherz recht fühlbar zu machen, zuerst an ein offenes Grab, indem er in edler, tieffühlender Weise Mahlmann's schönes Lied anstimmt: „Selig sind die Todten!" — Mit einfachen Mitteln gelingt es ihm, Geist und Gemüth ernst und tröstend anzuregen. Fürwahr, an der Gruft eines lieben Freundes gesungen, muss das schöne Lied einen tiefen Eindruck machen. Wie geschickt und ungesucht ist die Verwandlung von Moll nach Dur für die dritte Strophe benutzt, um den Schmerz der Trennung durch die Hoffnung seligen Wiederfindens zu versüssen! — Eine Augmentation des vorletzten Tactes würde dem Schlusse wohl noch mehr Ruhe und Würde verleihen.

Mit diesem schwarzen aber doch schönen Liede ist nun der Ernst abgethan, und förder herrscht nur Heiterkeit, Humor und frische Lebenslust!

Das Trinklied: „Der Alte, der die Stunden misst," von W. Müller, eröffnet in seiner drolligen Unbefangenheit, mit dem possirlichen Abbrechen am Schlusse, den fröhlichen Reigen, und macht sich heiter Platz. Wir wollen hier gleich einen nicht genug zu lobenden Vorzug der Zöllner'schen Gesänge hervorheben, der sich in dieser Sammlung vorzüglich bemerkbar macht; es ist dies die rhythmische Lebendigkeit und Mannichfaltigkeit, womit er seine musikalischen Gedanken beflügelt und nach Sinn und Declamation absondert und nüancirt; so hier, wo er das ursprünglich jambische Metrum bei den Worten: „Hätt' er im Glase" u. s. w. wirksam mit dem Dactylus beginnt, während gleich darauf eine neue rhythmische Gliederung eintritt. Und solcher Züge findet man häufig und fast immer glücklich angewendet in seinen Gesängen.

Goethe's „Vanitas!" — wie oft auch schon gesungen — erscheint auf's Neue, und zwar in vollkommen ebenbürtiger Tonweise. Dass zuerst nur ein Sänger intonirt, dem dann der Chor beistimmt, verleiht schon dem Ganzen ein reges Leben und Schall und Widerhall. Auch ist der Grundton des Liedes, jener kecke, übermüthige Humor, vortrefflich wiedergegeben. Für gehörige Sonderung des Juchhe! und O weh! ist ebenfalls in rechter Weise gesorgt.

Es folgt nun: „Wer ist unser Mann?" (Gedicht von C. Friedrich.) Hier zeigt sich der Componist wirklich als vollkommener Beherrscher seines Stoffes; ja er erweitert und potenzirt ihn mit wahrer Meisterschaft. Welch' eine fast dramatische Lebendigkeit in diesem kleinen Gebilde! Wie ungezwungen gestalten und durchdringen sich die verschiedenen Rhythmen! Dazu die kecken Interjectionen und die Selbständigkeit der verschiedenen Stimmen — kurz, eine musikalische Humoreske, wie sie nur das wahre Talent schaffen kann! Und dennoch wird der Preis dieser Sammlung wohl dem letzten Stück derselben, dem „Walzer" zugesprochen werden. Die mit ausgelassener Laune und Willkür zusammengewürfelten Worte sind nur eben da, um Wesen und Form des lustigen Treibens zu bezeichnen und alle die burlesken Züge zu veranlassen, von denen dies Genrebild in niederländischer Manier völlig strotzt. Einzelnes herauszuheben, würde eher schaden als nützen, denn gerade in dem ungemein glücklichen Gange und Zusammenhange, in der leichten Structur des Ganzen liegt sein eigenthümlicher Reiz. Und nicht allein der glückliche Wurf und die ansprechenden Gedanken und Motive sind es, die diesen gelungenen Scherz auszeichnen. Auch die treffliche Behandlung des Stimmenmaterials, die empirische Sicherheit muss man freudig anerkennen.

Die ganze Sammlung wird überall Eingang finden, der Walzer aber wird Furore machen, wenn er, wohlverstanden, sich einer so anmuthigen und präcisen Ausführung erfreut, wie er sie durchaus in Anspruch nimmt.

---

*J. W. Kalliwoda:* Sechs Gesänge für vier Männerstimmen. Op. 114. Carlsruhe, bei Creuzbauer und Nöldecke. Preis 1 Thlr. 18 Ggr.

Es ist gewiss keine heilsame Sparsamkeit zu nennen, dass diesen Gesängen keine, wenn auch nur gedrängte Partitur beigegeben ist, und dieser Umstand dürfte der Verbreitung dieser Sammlung nicht eben günstig sein. Zwar sind die Gesänge nicht eben sehr complicirt, und ihre Ausführung scheint leicht, aber diese sowohl, als unsere bescheidene Anzeige wird doch offenbar durch diesen Mangel beeinträchtigt, und ohne die Gewissenhaftigkeit zu verletzen, können wir daher nur sagen, dass die Gesänge da sind, dass sie sämmtlich der heitern und gemüthlichen Gattung angehören, und dass sie, nach einem flüchtigen Ueberblick, ihres wackern Urhebers nicht unwürdig scheinen.

---

Rigaer Liedertafel, viertes Heft, enthaltend sechs Gesänge für Männerstimmen, in Musik gesetzt von *Bergner*, *Dorn*, *Maczewsky*, *Pohrt*, *Seuberlich* und *Weitzmann*. Partitur und Stimmen. Leipzig, bei Fr. Kistner. Preis 1⅓ Thlr.

Sind auch die Namen der eben genannten Componisten (ausser dem wohl accreditirten des trefflichen Dorn) noch ziemlich unbekannt, so müssen wir doch die Beiträge der Mehrzahl als recht beachtenswerth und ansprechend bezeichnen.

Bergner bringt den umfangreichsten Beitrag. Er feiert in einem ausführlichen Gesange, der sich fast zur Cantate erweitert, nach einer recht wackern Dichtung von Thiel, das „Lied" in seinen vielfachen und schönsten Beziehungen. Die Composition enthält manches Gelungene und zeugt von einer gewissen Wärme der Empfindung, die an vielen Stellen recht wohlthuend hervortritt. — Dass das Fugiren im vierstimmigen Satze für Männerstimmen seine besondern Schwierigkeiten haben müsse, ergibt sich auch hier, wo der Componist bei der religiösen Beziehung einen Anlauf zur Fuge nimmt. — Im Ganzen macht vorzüglich die Abwechselung der verschiedenen Formen und Rhythmen dieser Composition, wie sie in Folge des Gedichtes hervorgerufen werden,

einen guten Eindruck. — Eine recht sinnige Idee ist es, dass der Componist die Melodie zu den Worten des Anfanges: „Seitdem das Herz“ u. s. w. da wieder benutzt, wo das Wiegenlied erwähnt wird. — Dass dem Hallelujah am Schluss so viel Raum gegeben wird, vermindert wohl eher die Wirkung, statt sie zu heben.

Seuberlich gibt ein kurzes russisches Lied, sogar nur mit russischem Text, das allerdings alle Ingredienzien des russischen Gesanges, so weit wir ihn kennen lernten, zu enthalten scheint, und für die Liedertafeln wenigstens den Reiz des Besondern haben wird.

Dem „Trinkliede für alte Herren“ (von Langbein und Maczewsky) fehlt nach Dichtung und Composition die Spitze; und fünf Strophen! Dabei wird man fühlbar älter — transeat!

Eine recht wackere Humoreske erhalten wir in Pohrt's: „Vorsicht.“ (Es ist nämlich das Lessing'sche Epigramm: Es lassen sich die Grossen im Tode balsamiren u. s. w.) Ist auch die Durchführung nicht so vorzüglich, wie man die Auffassung bezeichnen muss, so hat doch das Ganze eine eigenthümliche Färbung, und die Mischung der antiken Schreibart mit dem modernen Styl ist ziemlich glücklich in Anwendung gebracht. Nur will es uns scheinen, als müsse der moderne Ton schon früher eintreten, nämlich bei den Worten: Mich soll man nicht im Tode balsamiren! — Wird das heitere Stück gut und nüancirt vorgetragen, so verbürgen wir ihm einen erfreulichen Erfolg. —

In Dorn's Beitrag (er wählte dazu den Grafensprung bei Eberstein von Kopisch) erkennt man gleich die feste Künstlerhand und die sichere Bewältigung des Stoffes. — Es konnte in diesem Stück weniger die Melodie, als die declamatorische, compacte Form in Anspruch genommen werden, und diese hat der wackere Componist dem kleinen Epos kräftig aufgeprägt.

Weitzmann singt ein „Lebewohl der Liedertafel“; (Text von Wohlbrück) als Tenor-Solo mit Begleitung der (unvermeidlichen!) Brummstimmen, die wir eigentlich nur dem heitern Genre zugestehen können. — Dieser Abschiednehmende meint es aber mit seiner Wehmuth ganz ernstlich, und sagt sogar am Schlusse, wo vom Wiedersehen die Rede ist: „Ist's hier nicht, sei es dort!“ — Dieses unser individuelles Bedenken abgerechnet, ist das Lied recht hübsch, und hat der Abschiednehmende eine recht weiche, wohlthuende Tenorstimme (für diese ist es günstig berechnet), so darf er auf Mitgefühl rechnen, und manchem seiner brummenden Freunde dürfte ein Zug der Rührung die Festigkeit der geschlossenen Lippen rauben. — Aber, Scherz bei Seite, das Lied ist gut; und da Richtung und Bedürfniss der zahlreichen Liedertafeln so verschieden sind, so wird auch im Allgemeinen sich für jede etwas Zusagendes in dieser Sammlung finden, deren Ausgabe vorzüglich genannt werden muss. *Al.*

## Nachrichten.

*Wiener Musikleben.* (Fortsetzung.) La Prima Donna vom jungen Bergamaskischen Maestro *Salvi* ist für eine Operette zwar etwas prätentiös gemacht, enthält indessen mehrere rührige und ansprechende Nummern, welchen natürlich ein Walzergesang für die Primadonna — neueste Tadolinimode — nicht fehlt. Text unter Null. *Tadolini*, *Salvi* und *Rovere* gefielen; kurz die artige, Talent verrathende Erstlingsarbeit machte einen so vortheilhaften Eindruck, dass der Maestro eine ehrenvolle Scrittura für die nächste Carnevalsstagione in Mailand erhielt. Lasst von einem jungen deutschen Musiker 100 Operetten beifällig aufführen, und kein deutscher Theaterdirector wird es riskiren wollen, ihm die Composition einer grössern Oper aufzutragen! —

Somit sind auch die Lichtseiten der diesjährigen Stagione erschöpft, und doch zählen wir erst 4½ Opern, worunter überdies die Linda und der Barbiere keine Novität. Es bleiben nun noch sechs Opern übrig, die theils wenig gefielen, theils entschieden Fiasco machten, und dies entweder aus Verschulden der Sänger oder der Composition oder beider zugleich. Worauf die Impresa so sehr baute, der Nabucodonosor von *Verdi*, unter des jungen Maestro persönlicher Leitung, schlug fehl, trotz dem, dass *Ronconi* die Titelrolle meisterhaft gab. Wien und Mailand divergiren überhaupt schon seit Jahren im Operngeschmacke nur allzuhäufig. Was dort Furore macht, wird hier meist kalt aufgenommen, und so umgekehrt. Vielleicht veranlasst das Repertoir der Scala, das fast lauter monotone Tagesmusik zu Gehör bringt und keine ernstlichen Versuche mit den Werken der ältern bessern Schule macht, jene Einseitigkeit des Geschmackes, die hier schon dadurch grossentheils vermieden wird, dass man von Zeit zu Zeit vorzügliche Werke älterer und neuerer Meister, so wie verschiedenartigen Styles zu hören bekommt, was in Verbindung mit einer gewissen populären Musikintelligenz so ziemlich vor Missgriffen schützt. Von der Bühne aus muss das grosse Publicum geleitet werden. Hört es immer dasselbe, so fängt es an zu glauben, es müsse eben Alles so klingen, wie ihm immer vorgeorgelt wird. In diesen zahllosen Wiederholungen der Werke eines und desselben Meisters, z. B. jetzt *Donizetti's* wie früher *Rossini's* und *Bellini's*, mag es zum Theil wohl auch liegen, dass sich selbst die vorzüglichsten Componisten in Italien so bald überleben, und dass ihre Formen schneller als irgendwo veralten. Doch um auf *Verdi* zu kommen, hat man ihm hier nur ein sehr winziges Talent zugestanden. Entblöst man dieses vieractige Dramma lyrico, das eine historische Episode des Reiches Juda und einen babylonischen Kronenstreit sehr willkürlich, doch nicht ohne scenisches Geschick behandelt, von dem bestehenden Massenpomp, dem Instrumentenhalloh, den Chorevolutionen u. s. w. — so bleibt für das Reinlyrische nichts als ein mager rinnendes, trübes Bächlein der Melodie übrig, dass seine Zuflüsse überdies aus *Rossini*'schen, *Bellini*'schen, *Donizetti*'schen und noch andern Quellen erhält. *Mercadante* hat grösstentheils mit dem Zuschnitt und Aufputz herhalten müssen, und so entstand denn eine eklektische Lärmoper, die, wenn sie die erste ihrer Gattung wäre, wenigstens doch den Vortheil der Neuheit für sich haben würde, so aber, da dieser Mischmaschstyl schon bekannt, auch von Andern mit mehr

Geist und Geschicklichkeit angewendet wurde, nur neues Bedauern über das Schwankende, nach Effecten Haschende, Erfindungsleere der doch eigentlich zum Melodischen auserkornen Maestri Italiens erwecken muss. Da half denn auch das redliche Zusammenwirken der mit der Ausführung beschäftigten Sänger *Ronconi*, *Derivis*, *Severi* (ausgibiger Tenor) und Sängerinnen *de Giuli-Borsi* und *Salvini* nichts; die Armuth an guten musikalischen Gedanken guckte an allen Ecken und Enden hervor. Wenn *Verdi* — nach unserer Meinung — der Opernmusik Italiens nicht blos als Novitätenlieferant nützen soll, so muss er anders, muss er besser werden, nämlich weniger alten Lärm und mehr neue Musik machen. —

La Regina di Golconda — für Wien ebenfalls Novität — eine alte, sehr schwache Opera buffa von *Donizetti*, in welcher man zwischen langweiliger Handlung und eben so langweiliger Musik zu wählen hat, fiel mit den Sängern *Garcia*, *Salvini*, *Varesi*, *Rovere* und *Severi* feierlichst durch. Ein Quartett und eine von der *Garcia* gesungene Romanze sind viel zu gut für diese *Donizetti*'sche Eilpostarbeit, die er wahrscheinlich binnen wenigen Tagen auf Bestellung vollendete. Zum Schlusse klärten sich die Gesichter wieder auf, denn die *Garcia* sang die von *Beriot* für ihre Schwester componirte bekannte Arie: „O dolce incanto" mit aller Bravour und Grazie. —

Corrado di Altamura, eine ernstliche Oper von *Federico Ricci*, die in Italien sich einigen Ruf gemacht hat, uns — die wir indess gar kein Verlangen nach dieser Winsel- und Polteroper tragen — daher zwei Stagioni hintereinander aufgetischt wird. Ein einziges Männerduett im dritten Acte ausgenommen, hilf Himmel! welche Musiklosigkeit, welcher nur sein sollende Uebelklang! Einen einzigen guten Einfall hatte *Ricci* in dieser Oper: einen Alt zu beschäftigen. Die armen Alti sind, weil ihnen das Schreien meistens schlecht gelingt und die Soprani viel besser dazu taugen, seit *Rossini*, der aus ihren edlen Klängen herrliche Effecte zu ziehen wusste, in Italien sehr vernachlässigt worden; es ist hohe Zeit, dass man sich ihrer wieder anzunehmen anfängt. *Varesi*, *Guasco*, die *Garcia* und *Alboni* machten aus der Noth eine Tugend und seufzten und legten los, so oft es in der Composition vorgeschrieben; doch halt — die *Garcia* etwas weniger. Auch im Spiele gebehrdete sie sich nicht wie von der Tarantel gestochen, daher sie auch, als nicht geeignet zum modernen Primadonnaheroismus, vom Publicum abgeurtheilt und kalt behandelt wurde. —

Die Sonnambula mit der *Garcia*, *Salvi* und *Derivis* behauptete sich in einem soliden — Fiasco. Erstere erdrückte die Amina mit einem solchen Schwall von Rouladen, Fiorituren und Trillern, dass der einfache dramatische Ausdruck sich gar nicht Luft machen konnte. *Salvi* fistulirte nicht immer melodisch und hörbar genug seinen Elvino, und *Derivis* war ein sehr pedantischer Graf. Um das Maass der Sünden voll zu machen, wurde auch ein hier beliebtes Einlagsduett für Sopran und Tenor aus der Feder des Maestro *Tadolini* von den Sängern ausgelassen. Der Himmel möge es ihnen vergeben! —

Gemma di Vergy und Lucrezia Borgia mussten natürlich auch daran. Mit Linda, Maria, Regina, Amina und der Primadonna bilden sie mehr als ein Dutzend Opern, in welcher den Frauen die Titelehre überlassen wird. Wahrlich! die italienischen Poeti und Maestri scheinen ein grosses Stück auf die Weiber zu halten! — Die *de Giuli-Borsi*, die, nebenher gesagt, mit wenig Stimme und schlechter Coloratur viel Nachahmungstalent, Theaterpraxis und Geschmackskenntniss verbindet, perorirte und agirte als Protagonistin in obenbenannten Opern wacker. Der Tenor *Guasco* mit einer trefflichen, leider hier meistens voilirt gewesenen Stimme, guter Methode, doch hölzernem Spiele hielt sich besonders als Gennaro trotz *Moriani* — prachttenorlichen Andenkens — in der öffentlichen Gunst, und *Ronconi* und *Varesi* — per se. Die schöne *Alboni* machte dabei mit ihrem Brindisi in der Lucrezia Furore, und doch zuckte man über den executorischen Gehalt beider Reprisen bedeutend die Achsel, denn man hat in der Regel mehr Gedächtniss für das Gute als für das Schlechte in der Kunst, und eine *Unger* in ihrer guten, eine *Schoberlechner* in ihrer besten Zeit sind nicht so leicht vergessen. —

(Beschluss folgt.)

## *Frühlingsopern u. s. w. in Italien.*

(Fortsetzung.)

### Königreich Piemont und Herzogthum Genua.

*Turin*. (Teatro d'Angennes.) Etwa die Kinder Vianesi auf dem Mailänder Teatro Re ausgenommen, denkt man jetzt wenig oder gar nicht mehr an den wirklich oder fingirt kranken Rossini, dermalen in den Händen der Aerzte in der Capitale du monde. Buffo Cambiaggio, zugleich Impresario der gegenwärtigen Stagione in diesem niedlichen Theater, opferte seine bekannten Steckenpferde dem längst bekannten: a Jove principium, und begann seine Stagione mit Donizetti's Don Pasquale. Er selbst machte natürlicherweise die Titelrolle, die Gambardella die Norina, Bassist Corradi-Seti den Dottore und Tenor Mugnai den Ernesto; Alles wetteiferte nach Kräften, und die ersten drei Virtuosi wurden auch ziemlich applaudirt, desto kräftiger ging das Geklatsch an im nachher gegebenen Steckenpferde Cambiaggio's: Il ritorno di Columella, worin die Griffini, die Gambardella, benannter Bassist, Tenor Forti und die beiden Buffi Leoni und Cavisago wirkten. In dieser ursprünglich zu Neapel von Fioravanti unterm Titel Il ritorno di Pulcinella dagli Studj di Padova componirten, von Cambiaggio für Oberitalien eigens eingerichteten Opera buffa ist eigentlich blos der Narrenchor und ein Duett (beide von Fioravanti) die Krone des Ganzen; alles übrige von andern Maestri eingelegte Zeug ist vielmehr serio und langweilt herzlich; man will aber auch die heutigen armen Sänger, die das Buffosingen nicht verstehen, keine schlechte Figur spielen lassen. Um Cambiaggio einige Erholung zu gönnen, löste ihn zuweilen der aus Spanien heimgekehrte Buffo Stanislao Demi im Don Pasquale ab. In der Folge liefen zwei andere Steckenpferde Cambiaggio's über die Scene: Chi dura vince, und Gli esposti, beide del celeberrimo Maestro Luigi Ricci; abermals grosses Geklatsch. Endlich eine neue Opera buffa: *Chi più*

*guarda meno vede*, del Maestro *Edoardo Bauer*, mit ziemlich lärmender Musik. Beifall fanden mehr oder weniger blos einige Stücke.

Der mehrjährige hiesige Impresario *Giaccone* hat die neue Pachtung der beiden königl. Theater, die auch eine Gesang- und Tanzschule unterhalten muss, abgelehnt, und die Buchhändler Gebrüder *Favale* haben sie auch mit dem neuen magern Bedingnisse angenommen. Wegen der verminderten Beisteuer von Seite der Regierung ist das Entréebillet von 2 auf 2½ Franken vermehrt worden.

*Casalmonferrato.* Bei Gelegenheit der Errichtung des Monuments des Königs im verwichenen Frühjahr hatte diese Stadt Oper und Ballet. Donizetti's Gemma di Vergy ging Anfangs wegen Unpässlichkeit des Tenors nicht nach Wunsch; sobald dieser aber von Mailand aus durch Herrn Della Cella ersetzt wurde, hatte sich das Blatt gewendet; die Gazzaniga in der Titelrolle genügte am Meisten, die Carnio als Ida so ziemlich, eben so Bassist Del Pesce. Bellini's Capuleti mit einer vom Maestro Perelli eigens für den Bassisten geschriebenen Arie gefiel nur theilweise, der dritte Act gar nicht. Von benanntem Maestro wurde zur Zeit der Anwesenheit des Kronprinzen und des Duca di Carignano eine neu componirte Gelegenheitscantate gegeben.

*Tortona.* Herrn Nicolai's Templario gefiel ziemlich. Die Lusignani als Rebecca wurde da Capo a fine beklatscht; die zum ersten Mal die Bühne betretende, Gutes versprechende Bodini stets aufgemuntert; Tenor Paterni sammt den Bassisten Monachesi und Natale, in den Rollen des Vilfredo, Briano und Cedrico, blieben auch ihrer Seits im Applaus nicht zurück. In Donizetti's Lucrezia Borgia machte die Bodini die Männerrolle des Orsino. Zur Abwechselung gab man noch Rossini's Stabat mater.

*Asti.* Die Marescialla d'Ancre del Maestro Nini machte mit all ihrem tragischen Abscheu und ihrer nicht auserlesenen Musik ziemlich Glück; die brave Montucchielli, die starke Stimme des Tenors Castellano waren die Causa proxima, die Remorini und Bassist Righini die Causa remota dieser Begebenheit. Anfangs Juni löste Nicolai's Templario die Marescialla ab, mit einem crescit eundo Applaus.

(Fortsetzung folgt.)

---

## *Cours de Piano*

für classische, moderne und Ensemble-Musik eröffnet von *J. B. Cramer* und *J. Rosenhain* in Paris.

Der Cours de Piano, welchen die Herren *J. B. Cramer* und *J. Rosenhain* errichtet haben, hat den Zweck, die Schüler mit den vorzüglichsten Werken für das Piano der verschiedenen Epochen und Schulen bekannt zu machen.

Leider haben viele der jüngeren Pianisten den irrigen Glauben, die Kunst des Clavierspiels bestünde einzig und allein in dem mechanischen Talente, Schwierigkeit auf Schwierigkeit zu häufen; haben sie diese überwunden und ist es ihnen gelungen, eine kleine Anzahl brillanter Tonstücke in den Fingern zu haben, so halten sie ihre künstlerische Ausbildung für vollendet.

Die Herren *Cramer* und *Rosenhain* sind der Ansicht, dass es jetzt, wo die Technik im Clavierspiel so weit gediehen, so sehr Gemeingut geworden, dass sie fast ihren ganzen Nimbus verloren, sehr wünschenswerth sei, den Sinn der Schüler auf den ästhetischen Theil der Kunst zu lenken. Sie halten es für wichtig, sie von dem ausschliesslich materiellen Wege abzubringen, und vor Allem den Styl, Vortrag und Geschmack zu bilden, und sie zu dem Verständniss der vorzüglichsten Werke unserer grossen Meister zu befähigen, ohne jedoch die Entwickelung des Mechanismus beeinträchtigen zu wollen. Dieser soll nur die ihm gebührende Stelle einnehmen, denn nur dann wird das Ausführungstalent seiner eigenthümlichen Bestimmung entsprechen, wenn es dazu dient, die Eingebungen der Componisten getreu wiederzugeben, und der Mechanismus nicht mehr das Ziel, sondern einzig und allein das Mittel sein wird.

Um zu diesem Resultat zu gelangen und den Fingern Reinheit, Gleichheit und das Brillante des Anschlags zu verleihen, lassen die Herren *Cramer* und *Rosenhain* ihre Schüler die Exercices und Etudes von *Clementi*, *Cramer* (unter der Leitung des Componisten), *Moscheles*, *Chopin*, *Rosenhain* nach der Reihe einstudiren; um den Styl und Geschmack zu bilden, lassen sie die Werke der Componisten aller Epochen wie *Scarlatti*, *Bach*, *Clementi*, *Mozart*, *Hummel*, *Beethoven*, *Weber*, so wie der besten jetzt lebenden Meister ausführen.

Es sind zwei besondere Course, einer für Damen, einer für Männer errichtet.

Von Zeit zu Zeit tragen die Herren *Cramer* und *Rosenhain* vor den vereinigten Schülern eines der hervorragendsten Stücke der verschiedenen Schulen vor, entweder ein Solo oder Duo zu vier Händen oder ein Ensemblestück als Trio, Quartett u. s. w. Durch die Audition der Werke von *Bach*, *Mozart*, *Beethoven*, *Weber*, *Schubert*, *Mendelssohn* können die Kenntnisse nur erweitert, der Geschmack und das Urtheil nur geläutert werden.

Der zweite Jahrgang des Cours beginnt den 1. November 1843.

Man verbindet sich auf sechs Monate.

Die Personen, die sich einzuschreiben oder die näheren Details zu wissen wünschen, können sich an die Musikverlagshandlung Maurice Schlesinger 97 rue Richelieu in Paris adressiren.

---

## *Feuilleton.*

Herr Organist *C. F. Becker* in Leipzig ist zum Ehrenmitgliede der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates in Wien ernannt worden.

---

In Weimar wurde am 9. September zum ersten Mal aufgeführt: „Alor oder die Hunnen vor Merseburg.“ Musik von *Eduard Hummel*. Die Oper enthält neben den Schwächen eines ersten Versuchs manches Lobenswerthe. — *Chelard* hat zwei komische Opern vollendet. — Auch *Lobe* ist mit einer Oper fertig. Von demselben erscheint in Kurzem bei B. F. Voigt ein grosses Werk über thematische Arbeit. — Unter den hiesigen Componisten verdiente der Kammermusikus *Th. Müller* (Sohn des bekannten *A. E. Müller*) weiter bekannt und anerkannt zu werden, wegen sei-

ner Orchesterwerke, namentlich seiner trefflich instrumentirten, wirksamen Ouverturen.

Am 1. August beging der Nassauische Lehrergesangverein, bestehend aus den Lehrern der Aemter Diez und Limburg, sein jährliches Gesangfest in Oranienstein; 50 Lehrer nahmen daran Theil.

Der Hofmarschall Freiherr *v. Auffenberg* in Carlsruhe ist zum Intendanten der dasigen Kunstcabinette, der Hofmusik und des Hoftheaters ernannt worden.

Am 10. August wurde, unter angemessenen Feierlichkeiten, woran eine zahlreiche Gesellschaft Theil nahm, der Grundstein zu der grossen Tonhalle gelegt; der Stifter und Director des Volksgesangvereines, Herr *G. A. Gross*, auf dessen Anregung die Erbauung der Tonhalle beschlossen worden war, vollzog die Ceremonie. (Vergl. d. Bl. S 371 d. Jahrg.)

Die Herren *Danjou* und *Bertini* aus Paris haben kürzlich in der Kirche von Soliez-Ville (Var-Departement) eine Orgel gefunden, die im Jahre 1450 erbaut ist. Dies dürfte die älteste Orgel in Frankreich sein, wofür bisher die in dem Orte Genosse bei Paris befindliche gegolten hat.

Hofrath *Kiesewetter* in Wien ist unter dem Namen „Edler von Wiesenbrunn" in den Adelstand erhoben worden. — Der König der Niederlande hat *Verhulst* zum Director der Hofmusik ernannt.

In Dresden hat *Ricci's* neue Oper: Louis Rolla, unter *Moriani's* Mitwirkung, ziemlichen Beifall gefunden; man rühmt die Musik als leicht und melodisch. — *Moriani* ist zunächst von Dresden nach Pest gegangen.

An der grossen Oper zu Paris (Académie royale de musique) erhält unter Andern die Contralt-Primadonna Mad. *Stoltz* 75,000 Franken jährlichen Gehalt und 100 Franken Spielhonorar für jede Vorstellung; die Sopran-Primadonna Mad. *Dorus-Gras* 60,000 Franken Gehalt und 80 Fr. Spielhonorar; Mad. *Treilhet-Nathan* 20,000 Fr. und 50 Fr. Spielhonorar u. s. w.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien

## und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom* 18. *bis* 25. *September d. J.*

*Döhler, T.*, Les Espagnols. 2 Mélodies de H. Trahn p. le Pfte. Op. 45. No. 5. Le Zingaro. No. 6. L'Hidalgo. Berlin, Schlesinger. à 22½ Sgr.
*Erk, L.*, u. *W. Greef*, Kindergärtchen. Auswahl v. 1- u. 2stimm. Gesängen nebst Gebeten f. d. zartere Jugendalter. Essen, Bädeker. 8 Ggr. netto.
*Gressler, F. A.*, Genetische Stufenfolge f. d. pract. Elementarunterricht im Pftespiel m. theor. u. method. Andeutungen. Op. 13. Theil 1. Langensalza, Schulbuchhandl. d. Thür. Lehrervereins. 1 Thlr. 12 Ggr.
*Häser, W.*, Wiederkehr. Gesang-Studie in Form eines Thema's m. Var. f. Sopr. m. Pfte. Op. 25. Franz. u. deutsch. Stuttgart, Allgemeine Musikhandlung. 54 Kr.
*Haydn, J.*, Quatuors p. 2 Viol., Vla u. Vcell. Nouv. Ed. No. 46. Partitur. Berlin, Trautwein et Comp. 15 Sgr.
*Julius, M.*, Schweizer Volksmelodieen 4stimm. f. Männerst. bearbeitet. Heft 1—4. Ulm, Stettin. 3 Fl. 12 Kr.
*Kalliwoda, J. W.*, Kriegers Abschied v. Liebchen. Mein Wunsch. Glöcklein. 3 Lieder f. Sopr. od. Ten. m. Pfte. Stuttgart, Allgemeine Musikhandlung. 54 Kr.
— Dieselben f. Alt od. Bariton. Ebend. 54 Kr.
*Krüger, W.*, Lieder f. d. Pfte übertragen. Op. 6. No. 1—3. Ebend. à 54 Kr.
*Kühner, W.*, Grosses Potp. üb. spanische National-Tänze f. d. Pfte. Op. 66. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.
*Kullak, T.*, Transcriptions p. le Pfte seul. Op. 6. No. 7. Edward de Löwe. No. 11. Preciosa de Weber. Berlin, Schlesinger. à 17½ Sgr.
*Lehmann, M. F.*, Blumen-Lieder f. 3 weibl. od. auch Männerstimmen. Berlin, Logier. 7½ Sgr. n.
*Liszt, F.*, Réminiscences de Don Juan. Grande Fant. p. le Pfte. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr. 20 Sgr.
Minnesänger, der, Samml. auserles. Gesänge m. Guit. No. 1. 27 Kr. No. 2. 18 Kr. No. 3. 27 Kr. No. 4 u. 5 à 18 Kr. No. 6. 27 Kr. No. 7 u. 8. à 18 Kr. Stuttgart, Allgemeine Musikhandlung.
*Onslow, G.*, Quatuor No. 34 p. 2 Viol., Alto et Basse. Op. 65. Leipzig, Kistner. 1 Thlr. 20 Ngr.
*Täglichsbeck, T.*, Odeon f. Quartett- u. Chor-Gesang ohne Begleitung. Band I. Partitur 2 Fl. 24 Kr. n., die 4 Stimmen 4 Fl. 48 Kr. n. Stuttgart, Göpel.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

# Ankündigungen.

Der *Monats-Anzeiger apart* wird auch ferner in der bisherigen Weise à ½ Thaler pr. Jahrgang erscheinen.

Leipzig, im September 1843. **F. Whistling.**

*Vorwort der Redaction.*

Schon lange ist das Bedürfniss nach einem Blatte, das ein sicherer Führer durch die Menge erscheinender Musikalien sei, Allen fühlbar, denn die musikalischen Zeitungen geben der Kritik nur geringen Raum.

Verleger wie Künstler und Kunstfreunde haben aber gleiches Interesse an rascher Besprechung der neuen Produktionen, was bisher nicht möglich war. Und dann, halten wir eine entschiedene Sonderung des Guten vom Schlechten, ein kräftiges Hervorheben des eigenthümlichen und werthvollen Neuen für nothwendig bei diesem Andrange verschiedenartigster Leistungen. Denn bisher mussten die Blicke der Kunstfreunde irre werden, wenn sie auf die Menge des Erschienenen hinsahen; man griff lediglich nach Sachen, die von einem schon beliebten und bekannten Namen herrührten, und liess andere, bessere Leistungen unbeachtet. So ist viel Schönes, wahrhaft Bedeutendes nicht zu der Anerkennung gelangt, welche es verdiente, und hat nur Wenigen den Genuss gewährt, welchen zu bereiten, es in so reichem Maasse ausgestattet war.

Bei diesem Zustande halten wir ein Repertorium, welches eine Anzeige mit gedrängter Besprechung aller erscheinenden musikalischen Werke, und nebst allgemeinen kritischen Aufsätzen, Ueberblicke auf den Gesammtzustand der musikalischen Literatur enthält, für ein nützliches, von Vielen verlangtes Unternehmen, und zu diesem Zweck hat sich eine Gesellschaft von Künstlern gebildet, entschieden in dem Willen, dem Unternehmen einen von äusserlichen Rücksichten so gänzlich unbeengten Character zu geben, wie es, soll das Bemühen nicht ein verfehltes sein, durchaus nothwendig ist. Aber nicht dem Gedruckten allein wird unsere Aufmerksamkeit, unsere Theilnahme gewidmet sein; auch eingesandte Manuscripte, insofern sie wirklich Neues und Eigenthümliches (aber auch nur dann) geben, sollen (natürlich gegen Erstattung der Kosten) besonders besprochen werden, nachdem sie, wenn ihre Beschaffenheit es irgend zulässt, vor Künstlern und Kunstfreunden aufgeführt worden, und sind wir bereit, solcherweise Privat-Concerte zu veranstalten, worin **nur Manuscripte** zu Gehör gebracht würden. Denn in unserer Zeit, wo die schöpferische Begabung ohne Glücksgunst und äussern Schein so schwer, ja selten zur fördernden Anerkennung gelangen kann, hat das bescheidene Talent solche Theilnahme nöthiger denn je vorher, und wir werden uns freuen, eine so schöne Aufgabe oft vor uns zu haben. Zu dem Behufe sollen auch neue, ungedruckte, hier und anderwärts aufgeführte bemerkenswerthe Werke im Anhange beurtheilt werden.

Das ist Alles, was wir zu sagen haben. Unser Verfahren mag mehr sprechen. Wir können in einem einzelnen Falle irren, und wer die Schwierigkeiten, die Menge des zu überwältigenden Stoffs erwägt, wird es verzeihlich finden, aber man soll uns nie eine absichtliche Unwahrheit schuld geben dürfen; denn nur die Wahrheit allein, meinen wir, kann allen Theilen wirklich nützen. Man verlange nicht, dass unser Unternehmen sogleich vollendet hervortrete; aber in dem Maasse, wie die ihm geschenkte Theilnahme wächst, wird es auch selbst wachsen, und immer mehr ein umfassendes, treues Bild der gesammten Musik-Literatur zu sein streben.

**Herrmann Hirschbach.**



Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten October. № 40. 1843.

**Inhalt:** Zur ältern musikalischen Literatur. (Beschluss.) — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Das helvetische Musikfest in Freiburg. Aus Neustrelitz. Wiener Musikleben. (Beschluss.) — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

## *Zur älteren musikalischen Literatur.*

(Beschluss.)

*Martinengo, Gabriel,* Madrigali a IV voci a misura di breve novamente secondo li toni composti et con perfetto ordine diligentemente posti in luce. Vinegia, appr. Girol. Scotto. 1544. 4.

*Meiland, Jacob,* Newe ausserlesene Teutsche Liedlein, mit 5 und 4 Stimmen, so beide zu singen und auch auf allerlei Instrumenten zu gebrauchen ganz liebl. componirt. Nürnberg, Gerlatz. 1569. 4. 15 Gesänge.

— — Cantiones sacrae V et VI vocum harmonicis numeris in gratiam musicorum compositae et jam primum in lucem editae. Norimb. in offic. haered. Ulrici Neuberi. 1572. 4. 17 Gesänge.

— — Cantiones sacrae V et VI vocum etc. ut supra — jam denuo auctiores multumque quam antea correctiores in lucem editae. Norimb. 1573. 4.

— — Selectae Cantiones V et VI voc. tum viva voce tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae. Norimb. Dieter. Gerlach. 1572. 17 Gesänge.

*Michael, Rogier,* Hochzeits-Gesang. Dressden, Hier. Schütz. 1611. VI vocum.

*Molitor, Georgius,* Carmen musicum, nuptiis etc. V vocib. compositum. Francfurt. 1585.

*Orologio, Alessandro,* Il Secondo libro de Madrigali a V, VI, VII voci. Dresdae. 1589. *

*Peter, Christoph,* Brautlied aus dem 1. cap. d. hohen Lieds. Frankf. a/O. 1661. 8 voc.

*Pictorius, Joh. Frederic.,* Psalmodia Vespertina vinctis aliquot beatissimae Deiparaeque virginis Mariae canticis IV et V vocib. compositis. Monachi, Berg. 1594. *

*Profius, Ambrosius,* Corollarium Geistl. collectaneorum berühmter Authorum so zu denen bishero unterschiedenen publicirten vier Theilen gehörig und versprochen; Nunmehr sammt beigefügten erraten dieselben zu rektificiren gewähret v. A. P., Organ. in Breslau. Leipzig. 1649. *

*Pufferus, Theophilus,* Gratulatorium V voc. compositum. 1581.

*Ragazzoni, Pietro Paolo,* Madrigali a IV voci novamente da lui composti et stampati. Vinegia, appr. Girol. Scotto. 1544.

*Regnart, Jacob,* Kurtzweilige Teutsche Lieder zu drey Stimmen nach Art der Neapolitaner und Welschen Villanellen. Nürnberg, Gerlach. 1576. 22 Gesänge. *

*Regnart, Jacob,* Aliquot cantiones vulgo Motecta appellatae ex veteri atque novo testamento collectae IV. Norib., Gerlach. 1577. 24 Gesänge. *

*Reuschius, Joh.,* Epitaphia Rhavorum composita. Vitemberg. 1550. 4 Gesänge.

*Ricci, Theodorus,* Sacrae cantiones, quas vulgo Motecta vocant, V, VI et VIII voc. tum viva voce, tum etiam omnis generis instrumentis cantatu commodissimae, autore Th. R. Brixiano Italo. Norib., Gerlach. 1576. 40 Ges. *

*Riemer, Christophorus,* Cantio sacra VIII vocum composita. Lips. 1584.

*Röbel, Gregor,* Arien erster Theil mit 1, 2, 3 Vocalstimmen, 2 Violinen und 2 Violen, sambt einem Generalbass. Dresden. 1646. 4. 19 Gesänge. *

*Sale, Francisci,* Sacrarum cantionum omnis generis instrumentis musicis et vivae voci accommodatarum hactenusque non editarum liber I. Pragae ap. Georg Nigrin. 1593. 31 Gesänge. *

*Scandello, Antonio,* El primo libro de la Canzoni napoletane a IV voci, novamente datti in luce. Norib., Ulric. Neuber. 1566. 24 Gesänge. *

— — Nawe u. lustige Weltl. deudsche Liedlein mit 4, 5, 6 Stimmen auf allerlei Instrumenten zu gebrauchen und liebl. zu singen. Dresden. 1570. *

— — Nawe schöne auserlesene Geistl. deudsche Lieder mit 5 und 6 Stimmen ganz liebl. zu singen und auf allerlei Instrumenten zu gebrauchen, Sampt einem Dialogo mit Acht Stimmen. Dressden. 1575. 23 Ges. *

*Schäffer, Paul,* Melodiarum Biblicarum V vocibus tam vivis quam instrumentalibus attemperatarum nunc primum in lucem edit. Liber Primus. Aut. P. Sch. Musico Instrumentali Reipublicae Guranae Ordinario. Breslae. 1617. 24 Gesänge.

*Schröter, Leonard,* Newe Weinachtliedlein mit 4 und 8 Stimmen componirt durch L. Sch. der Schulen zu Magdeburg Music. Helmstädt. 1587. 16 Gesänge. *

— — Epithalamii cantilena ex cap. Matthaei XIX, X vocum harmonia composita. Magdeburg. 1587.

*Seidel, Samuel,* Suspiria Musicalia cordis ardentissima ex VII Psalmis poenitentialibus excerpta I et II vocibus cum duobus instrumentis et genuino Basso Generali pro Organo composita a S. S. Glashüttensium Cantore. Freibergae. 1650. 4. 7 Gesänge.

*Stoll, Joh.*, Epithalamii cantilena. VIII voc. Lips. 1596.
— — Dialogus nuptialis, harmonicis VIII voc. numeris ornatus. Jenae. 1608.
— — Epicedia, Grablieder bei dem Leichenbegengniss Johanna, Herz. zu Sachsen. Jena. 1606.
— — Grablied bei Niedersetzung der Leiche des Fürstl. Fräuleins Johanne, Herz. zu Sachsen. Jena. 1609.
— — Epithalamium, ex cantico canticor. desumt. VI voc. ornat. Jena. 1614.
*Theodericus, Sixtus*, Magnificat VIII tonorum liber Primus. Argentorati. 1535.
*Dieterich, Synt.*, Novum ac insigne opus musicum XXXVI antiphonarum p. S. D. Musicum Constantiensem compositum. Viteberg, impr. p. Georg Rhau. 1541.
*Vittoria, Thom. Ludovic. a*, Cantiones sacrae IV, V, VI, VIII et XII voc. nunquam antehac in Germania excusae. Dilingae, Joh. Mayer. 1589. 51 Festges. *
*Vulpius, Melchior*, Pars Prima cantionum sacrarum cum VI, VII, VIII et pluribus vocibus concinnatarum. edit. II. correctior. Jenae, Weidner. 1610. 43 Gesänge.
— — Pars Secunda selectissimarum Cantion. sacrar. Erfurt, Wittel. 1611. 37 Gesänge.
— — Opusculum novum selectissimarum cantion. sacrar. cum IV, V, VI, VII et VIII vocibus composit. atque in lucem editum. Erfurt, Wittel. 1610. 32 Gesänge.
— — Erster Theil deudscher Sonntägl. Evangelien-Sprüche von Advent bis auf Trinit. mit besonderm Fleiss mit 4 Stimmen gesetzt. Jena, Weidner. 1615. 29 Gesänge.
— — Der andere Theil u. s. w. von Trinit. bis Advent. Jena, Weidner. 1617. 26 Gesänge.
*Walliser, Christoph. Thom.*, Teutscher Psalmen u. Kirchengesäng mit 5 Stimmen, welche nicht allein viva voce, sondern auch auf allerl. Instrumenten füglich zu gebrauchen und dergleichen zuvor niemals in Druck ausgegangen durch Christ. Th. W. Musicum Argentoratens. Nürnberg, Dietrich. 1602. 8 Gesänge. *
— — Ecclesiodiae — das ist Kirchengesäng, nemblich die gebräuchlichsten Psalmen Davids, so nicht allein viva voce, sondern auch zu musikal. Instrumenten christl. zu gebrauchen. Mit 4, 5, 6 Stimmen componirt. Strassburg. 1614. 50 Gesänge. *
*Weber, Georg*, Geistl. deudscher Lieder und Psalmen aus dem Gesangbüchlein des werden und thewren Mannes D. Mart. Lutheri mit 4 und 8 Stimmen in 2 Chören zu singen componirt und zusammen in Druck verfertigt d. G. W. Cantor u. Music. zu Weissenfels. 1596. 102 figurirte Choräle.

---

Cantionum sacrarum — vulgo motetta vocant — Quinque vocum ex optimis quibusque Musicis selectarum libri VIII. Lovanii, apud Petrum Phalesium. 1555. 4.
Cantus sacrae symphoniae, diversorum excellentiss. autorum, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XII et XVI tam vocibus quam instrumentis. edit. nova. Norimb. apud Paul Kaufmann. 1598. 4.
Cantus sacrae symphoniae continuatio, div. excell. aut. IV — XII vocibus tam vivis quam instrumentalib. accommodata. Norib., Kaufmann. 1600.
Liber XV Missarum a praestantissimis Musicis compositarum. Norimb., ap. Joh. Petrejum. 1539. 4. IV voc.
Lamentationes Hieremiae prophetae, maxime lugubribus et querulis concentibus Musicis decore undiquaque eruditissime observato compositae a clarissimis nostri seculi musicis: Thom. Creqnillon, Joh. Gardano, Petro de la Rue, Antonio Fevino, Claudio de Sermisy et alio quodam incerto autore. Noriberg., Joh. Montan. et Ulric. Neuber. 1549. 41 Gesänge.
Missae Tredecim IV vocum a praestantissimis artificibus compositae cum praefatione Johannis Ottonis, civ. Norimberg. Excus. arte Hieron. Graphii. 1539.
Psalmorum selectorum — Tomus primus. Norib., Petrej. 1538.
— — Tom. secundus. ibid. S. Becker, Jahrg. 1842, 26.
Sacrorum hymnorum liber Primus CXXXIV hymnos continens, ex optimis quibusque Autoribus musicis collectus. Inter quos primi artifices in hac editione sunt Thomas Stoltzer, Henricus Fink, Arnoldus de Bruck et alii quidam. Vitebergae, G. Rhau. 1542. 4.
Tricinia — tum veterum tum recentiorum in arte musica symphonistarum latina, germanica, Brabantica et Gallica antehac typis nunquam excusa, observato in disponendo Tonorum ordine, quo utentibus sint accommodatiora. Wittenberg, G. Rhau. 1542. 4. 90 Gesänge.
Triciniorum Selectissimorum Discantus. Norib., Joh. Montan. et Ulric. Neuber, sine anno. 50 Gesänge.

Ausserdem fand sich neben vielen Fragmenten geistlicher und weltlicher Gesänge auch noch eine Oper Cecrops im Clavierauszug (ohne Titelblatt) und die Partitur der Oper Roland von Lülly, Paris, Fol. vor.

---

## Recensionen.

Das deutsche Lied („Was tönt durch Wald und Au"') für Solostimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte, gedichtet und in Musik gesetzt von *Albert Methfessel*. Op. 109. Leipzig, bei Fr. Hofmeister.

Von dem beliebten Gesangcomponisten Alb. Methfessel wird hier das deutsche Lied in deutschem Liede besungen, in Dichtung und Composition gleich frisch und anmuthig. Das Werkchen liegt in zwei verschiedenen Ausgaben vor; zuerst für eine Singstimme mit willkürlichem Chor, sodann für vier Solo- und Chorstimmen, beide mit Pianofortebegleitung. Wenn das Lied schon in der ersten Gestalt von lebhaft erfreulicher Wirkung ist, so wird es ohne Zweifel in der letzteren, durch mannichfaltige Abwechslung des Solo- und Chorgesanges noch an Reiz und Interesse gewinnen. Auf die Bedeutung eines Volksliedes scheint die Composition insofern nicht Anspruch machen zu wollen, als an einigen Stellen die Melodie ihre wesentliche Bestimmung erst in der begleitenden Harmonie findet. Dass sie aber auch unter dieser Bedingung noch sehr melodiös und cantabel bleibt, ist nicht erst zu versichern; dafür bürgt der Name des rühmlich bekannten Liedercomponisten, der, eben auch als Liedersänger in bestem Rufe und Andenken stehend, für die Singstimme nicht leicht etwas setzen wird, was dieser nicht angemessen und günstig wäre. —*n.*

*Louis Spohr*: Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Erste Sammlung. Op. 120. Cassel, bei W. Appel. Preis 1 Thlr. 25 Sgr.

Der vierstimmige Männergesang wird von den Componisten so reichlich mit immer neuem Stoff bedacht, dass man den vierstimmigen Gesang mit gemischten Stimmen darüber fast vergisst, und doch hat auch dieser seine eigenthümlichen Reize und Vorzüge. Denn wenn auch das Männerquartett schon durch seine Gedrängtheit eine eigenthümliche Wärme und Innigkeit empfängt, so ist doch auch nicht zu läugnen, dass die Schreibart für diese Gesangesgattung, deren Gebiet wenig über zwei Octaven hinausreicht, auch manches Hemmende und namentlich in der Cadenzirung sogar Ungenügendes darbietet, und dass dem Componisten, schreibt er für das gemischte Quartett, ein bei Weitem grösseres Feld für seine Phantasie sich öffnet. — Kann er dabei noch überdies auf eine doppelte Besetzung rechnen, so steht ihm die wirkungsvolle Abwechselung mit weiblichem und männlichem Quartett zu Gebote, und so lässt sich in dieser gemischten Gattung wirklich viel Schönes leisten.

Wenn nun ein Meister, wie Spohr, der in seiner Weise doch immer einzig dasteht, wenn also unser lieber Meister Ludwig diese eben nicht überreich bedachte Kunstgattung mit einer Gabe beschenkt, so darf man immer mit Gewissheit annehmen, dass Sinnigkeit und Gediegenheit diese Gabe auszeichnen werden; und diese Voraussetzung bewährt sich auch bei dem vorliegenden Werkchen, das der Componist selbst als erstes Heft bezeichnet, und welchem also hoffentlich noch mehrere Hefte folgen werden. Zum Ruhme und zur Beglaubigung der Eigenthümlichkeit Spohr's noch etwas hinzuzufügen, dürfte fast überflüssig erscheinen. Es steht wohl unbestritten fest: Kein Componist der Gegenwart besitzt einen so eigenthümlichen, eben nur ihm gehörigen Styl, Keiner wandelt auf so abgeschlossenen Kunstpfaden, wie Spohr. Mit wenigen Ausnahmen würden seine Compositionen auch ohne Kenntniss seiner Autorschaft, wenn auch nicht von der Menge, doch von den Kunstverständigen als die seinigen erkannt werden durch die scharf ausgeprägte Eigenthümlichkeit, die selbst seine kleineren Werke bezeichnet. — Ob Spohr's eigentlicher Genius sich nicht vielleicht noch freier und leichter bewegen würde, wenn der Künstler, in dem er wohnt und schafft, ihm zuweilen noch unbeschränkteren Flug gestatten wollte, statt ihn dem speculativen Verstande unterzuordnen, lassen wir dahingestellt sein. Wir erfreuen uns der Sinnigkeit seiner Werke, wie sie nun eben aus seiner Individualität hervorgehen. Dass freilich Intention und Wirkung in Kunstleistungen, namentlich bei Werken der Tonkunst nicht immer in gleichem Verhältnisse stehen, dürfte nicht schwer zu beweisen sein, und selbst das kleine Werkchen, das uns zu dieser Betrachtung Veranlassung gab, liefert theilweise einen Beleg dazu.

Die ernste Geistesrichtung des wackern Meisters zeigt sich schon in der Wahl seiner Dichtungen, und statt die hellen, erheiternden Momente derselben hervorzuheben, verdüstert er oft auch diese fast unwillkürlich durch einen kleinen harmonischen Zug, oft durch einen einzigen Ton, wie es in diesem Werke oft geschieht.

Die Sammlung beginnt mit: Sonnenschein, Gedicht von Dräxler-Manfred. Hätte das Gedicht nicht den erkältenden, nicht einmal wahren, unerfreulichen Schluss:

> Lenzsonnenschein bannt alle Pein;
> Nur Menschenbrust lässt ihn nicht ein!

so würden wir gewiss um ein liebes, wohlthuendes Lied reicher sein. — Nun aber verscheucht diese bittere Anklage alle Freudigkeit, und die düstere Stimmung lässt selbst heitere Veranlassungen, z. B. „Die Rose spriesst im Lenze bald," unbeachtet vorübergehen; auch zieht bei den Worten: „Sei mir gegrüsst, du Azurblau," fast unwillkürlich eine wehmüthige Regung der Harmonie über den melodisch-heitern Gedanken. — Das Ganze aber ist so sinnig und künstlerisch verwebt, dass man diesen „Lenzsonnenschein" lieb gewinnt, obgleich ein leichter Flor seine Wirkung dämpft.

No. 2. Vesper, Gedicht von C. Baron v. Schweitzer. Eine milde Wehmuth tönt aus diesem Gesange, und schon der scharf distonirende Vorhalt im zweiten Tacte deutet auf die tragische Grundidee des Ganzen hin, obgleich die ersten Zeilen ihrem Sinne nach ein freundlicheres Colorit gestattet hätten. Der „wilde Drang der Gegenwart" ist durch einen wirklichen Drang der Harmonie versinnlicht. Das ist nun eine von den Stellen, wo Intention und Wirkung in ungleichem Verhältnisse erscheinen. Das Stück modulirt sehr viel, und zwar vortrefflich; es werden aber intonationssichere Sänger dabei in Anspruch zu nehmen sein, soll die Harmonie in der Ausführung dem Ohr so deutlich erklingen, wie sie dem Auge in der Partitur erscheint. Wir können es uns nicht versagen, hier den Schluss dieses empfindungsvollen Satzes einzuschalten, da er vorzugsweise geeignet scheint, die eigenthümliche Schreibart des Meisters in prägnanter Weise zu bezeichnen:



No. 3. Wanderlust, Gedicht von Lyser; das heiterste Stück der Sammlung, und wohl auch das willkommenste. Es weht ein frischer, anmuthiger Hauch darin. Die Rührigkeit und Selbständigkeit der einzelnen Stimmen verleihen dem Liede jene Lebendigkeit, die hier dem Stoffe so angemessen erscheint. Dass die Sehnsucht nach dem Wandern sich zuweilen fast als Wehmuth gestaltet, geht zunächst aus der Eigenthümlichkeit Spohr's hervor, fast jedem Tone seiner Melodieen, oft selbst den durchgehenden Noten eine selbständige Harmonie zu geben, und diese Melodieen überdies bei ihrer Wiederkehr harmonisch verändert erscheinen zu lassen, wo sich denn freilich zuweilen ein Conflict der harmonischen Kunst mit der zu schildernden Empfindung ergibt.

No. 4. An die Sterne, Gedicht von Fr. Spohr. — Ungemein sanft und innig, von rührender Einfachheit, ganz dem friedlichen und friedesuchenden Sinne des Gedichtes angemessen. Dass die Stimmen, einige schön imitirende Stellen abgerechnet, immer gleichmässig fortschreiten, thut dem Gefühl sogar recht wohl.

No. 5. Ergebung, von H. Spener. — Der Sinn frommer Ergebung, den das Gedicht ausspricht, ist eben so den Gedanken wie der Form nach schön und würdig wiedergegeben. Hier tritt der selbständige Gang der vier Stimmen, im Gegensatz zu dem vorigen Gesange, in rechter Weise hervor. Wenn dies Stück die rechte Wirkung machen soll, so muss das Tempo sehr langsam genommen werden. (Die fünfte Note im dritten Tacte der Partitur muss *fis* statt *f* heissen.)

No. 6. Frühlingsgedanken, Gedicht von A. Hagen. — Auch diese „Gedanken" wenden sich, gleich nach dem ziemlich heitern Eingange, dem Ernste zu. Dieser ist aber milder, wohlthuender Art, und diesen Character trägt auch die ganze Composition, die gewiss Vielen recht zusagen wird. Wenn wir uns im Stillen darüber freuten, dass der treffliche Meister den Sinn der mehrmals wiederholten Worte: „Steigt nur in bess'rer Welt zur Sonne auf" nur durch sanft verklärende Harmonie, statt, wie Manche wohl gethan hätten, durch einen malenden Aufschwung der Melodie bezeichnete, so könnten wir aber auch ein kleines Bedenken über den Ausdruck und die harmonische Behandlung der Stelle: „Viel Knospen, ach! geknickt, vom grimmen Sturm gepflückt" nicht zurückhalten. Uebrigens ist das Lied ungemein graziös und fliessend geschrieben, und wird, bei gehörig nüancirtem Vortrag gewiss eine milde, wohlthuende Wirkung machen. So bleibt uns nur noch übrig, die werthvolle Sammlung den Gesangfreunden mit Wärme zu empfehlen.

---

*Fr. Liszt:* Das deutsche Vaterland, Volkslied von *E. M. Arndt*, für vierstimmigen Männergesang, mit Begleitung des grossen Orchesters. Clavierauszug. Berlin, in der Schlesinger'schen Musikalienhandlung.

Dem Referenten ist von der Orchesterbegleitung nichts zu Gesicht gekommen; vielleicht ist diese auch gar nicht im Druck erschienen. Es kann also hier nur von dem Arrangement für Pianoforte die Rede sein, das jedoch einen genügenden Ueberblick gestattet. Die Durchsicht dieses Werkes des vielbesprochenen, excentrischen Künstlers hat den Referenten höchlichst interessirt, denn seine Individualität verläugnet sich auch hier nicht. Geistige Blitze durchzucken dieses merkwürdige Product; ja ganze electrische Entladungen mit Sturm und Hagel und Donnerschlägen toben im wilden Drange durch diesen himmelstürmenden Gesang. Aber dass eines unserer schönsten, deutschen Lieder, dem vielleicht nur die Kürze fehlt, um ein Volkslied im höhern Sinne des Wortes zu sein, dass unser „deutsches Vaterland" zu diesem Procrustesexperimente ausersehen wurde, darüber kann man wohl sein Bedenken haben. Wir sind überzeugt, dass dieser musikalische Ausbruch der Begeisterung, mit einem ausländischen, etwa französischen Text versehen, eine ganz enorme Wirkung hervorbringen würde; — französische Leidenschaftlichkeit und Bravour bis zum Extrem (selbst so etwas von Emeutendrang) — aber ein deutsches Lied?

O nein, o nein! —
Ein deutsches Lied muss — anders sein! —

Die dem schönen Gedichte ohnehin schon etwas ungünstige Breite hat unser Herr Doctor nun noch in's Unendliche ausgedehnt. Nun wird freilich für die Nüancirung der vielen Strophen sehr Viel, oft das Unglaubliche gethan, aber der geistreiche Componist hat, in der Begeisterung für seinen Stoff, gleich im Entwurfe eine geistige Hilfsmacht übersehen, sie heisst: Steigerung! Er bewegt nun schon in den ersten Strophen Himmel und Erde, und muss endlich da, wo die ganze Pracht und Macht der Phantasie sich entfalten sollte, zu Theaterlärm und — Geschrei seine Zuflucht nehmen, wie z. B. in der sechsten Strophe, wo die Tenore folgenden Anlauf nehmen:




In der achten Strophe steigert sich das *b* sogar zum *h!* Das war nun freilich das Non plus ultra der Stimmen; aber dass die unmittelbar darauf folgende Wiederholung, wie in Ermattung, also erfolgt:




ist nicht eben logisch und bezeichnend. — Es fällt uns keinesweges auf, dass der berühmte Mann, so wie als Virtuos, auch als Componist vor Allem nach Effect strebt. Wir müssen ihm auch zugestehen, dass es ihm Ernst war, seinem Werke einen gewissen Character zu verleihen; aber Characterzüge bilden noch keinen Character! Nun finden sich wirklich Züge von Gemüthlichkeit, Männlichkeit und andern guten Eigenschaften, die der Deutsche gern in Anspruch nimmt, aber sie fügen sich nicht zu einem Ganzen, und Alles steht isolirt. Auch das Bestreben, die verschiedenen Strophen zu individualisiren, und ihre Beziehungen hervorzuheben, ist nicht zu verkennen — aber die Wahl der Mittel möchten wir nicht überall gut heissen. Wenn wir uns z. B. auch über die „brausende Donau" wegsetzen wollen, so ist doch wohl die Characteristik Tyrol's und der Schweiz ein wenig zu naiv: es wird fast ein Jodel-Embryo bemerkbar! Auch Oesterreich wird mit dem gemüthlichen

³/₄-Tact bedacht. Die pompöse Einkleidung würde wohl ihre Wirkung thun, wäre nur nicht die harmonische Zuthat gar zu gewöhnlich! Was aber mochte wohl der geniale Componist nach dieser heroischen Expectoration mit folgendem sonderbaren Zusatze sagen wollen?




Dass das gute „Schwabenland" sich mit B moll, im Piano, begnügen muss, während „Preussenland" im stolzen B dur und forte voranschreitet, wird hoffentlich keine diplomatischen Differenzen veranlassen. Diese harmonische Zurücksetzung hat wohl nur darin ihren Grund, dass der Tonsetzer durch die dadurch enharmonisch vermittelte Ausweichung nach Fis dur imponiren wollte. An frappanten Modulationen fehlt es überhaupt nicht; die eigenthümlichen und wahrhaft schönen (es finden sich wirklich einige darunter) würden grosse Wirkung machen, wenn der harmonische Bau des Ganzen nur überhaupt fester und sicherer wäre. Nun aber wühlt im melodischen, wie im harmonischen Theile des Werkes eine solche Unruhe, eine fast krampfhafte Leidenschaftlichkeit, dass einzelne lucida intervalla wirkungslos vorübergehen. — Allerdings liegt in dem gehaltvollen Gedichte das Ringen und Streben verschiedener Elemente nach Einheit deutlich ausgeprägt; aber man kann nicht umhin, zu gestehen, dass dem Componisten wohl die Schilderung des Zerspalteten, und wohl auch der Sehnsucht nach Vereinigung gelungen sei, dass man jedoch das erhebende Gefühl des glücklich errungenen Zieles, der heiss ersehnten Einheit vergebens suche. Das vielgesungene, markige Gedicht bietet schon dadurch dem Componisten erhebliche Schwierigkeiten, dass die verschiedenen Strophen, trotz der festgehaltenen jambischen Form, dennoch eine veränderte musikalische Accentuation bedingen, und dass namentlich die vier letzten Strophen, nach ihrem beantwortenden, feststellenden Sinne, eine ganz andere Behandlung erfordern, als die ersten, wo die Frage vorherrschend war. So fehlte es denn auch hier nicht an störenden Betonungen; mehr als diese verletzten uns indess die nach Opernart behandelten Ausrufungen: Nein! und Ja! — Es ist schwer zu glauben, aber doch wahr: Ein langgedehntes Ja! aller vier Stimmen bildet sogar den Schluss dieses Werkes, das trotz mancher genialen Züge doch bei Weitem mehr durch seine Sonderbarkeit als Gediegenheit Interesse erregt.

Wir aber schliessen diese Anzeige mit dem patriotischen Wunsche, dass das begeisternde Lied des wackern Arndt durch eine einfach-kräftige Weise zum wahren Volksliede möge erhoben werden! Reichardt's weitverbreitete Composition verdient gewiss grosses Lob, wenn ihr auch noch Einiges zur Vollendung fehlt. Sie ist fortwährend der Stolz und Schmuck aller Liedertafeln, aber volksmässig ist sie nicht; sie bedingt eine vierstimmige, und, in ihrer zweiten Hälfte, selbst von geübten Sängern, nicht leicht ausführbare Harmonie. Einige andere, die wir kennen (eine theilweis annehmbare rührt von Arndt selbst her), erfüllen ebenfalls nur zum Theil die Ansprüche des Volksthümlichen, und so steht wohl der Preis noch immer zu gewinnen. — Wenn es anmassend erscheinen müsste, hier etwas über die Auffassung des köstlichen Gedichtes für eine Composition im volksthümlichen Sinne anzudeuten, so dürfte es vielleicht doch nicht überflüssig sein, für den rhythmischen Theil der Composition den ³/₄- oder ⁶/₄-Tact in Vorschlag zu bringen: er bietet offenbar die meisten Vortheile dar; die abweichenden Accente (namentlich in der dritten Zeile) würden leicht durch *thesis* und *arsis* auszugleichen sein, nämlich entweder: ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | oder: ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ |. Referent würde sich ungemein freuen, wenn diese Zeilen einen oder den andern unserer trefflichen Liedercomponisten zu einer Studie dieser Art anregten, und gedenkt, einen eigenen, bescheidenen Versuch demnächst zur Prüfung vorzulegen. *Al.*

## Nachrichten.

### *Das helvetische Musikfest in Freiburg am 24. August 1843.*

Der Sammelplatz für schweizerische Künstler und Musikliebhaber zur Ausführung eines grossen Concerts war voriges Jahr bei der Versammlung in Lausanne nach Bern bestimmt worden. Schon von vornherein hatte die Deputation von Bern nicht definitiv angenommen, und es zeigte sich auch bald, dass die Bern'schen politischen und städtischen Conflicte einer Feier der Harmonie so wenig günstig waren, dass man für diesmal es ablehnen musste, die Mitglieder der helvetischen Musikgesellschaft gastlich zu empfangen. Nun regte sich gerade damals ein recht waches musikalisches Leben und Streben in der Stadt Freiburg, so dass dort die Idee aufgefasst wurde, zunächst von den dort lebenden Musikliebhabern, dieses Nationalfest in Freiburg zu feiern; und weil Regierung und Stadtbehörden diesem Wunsche freundlich entgegenkamen, so ward er zum Beschluss erhoben und beim Centralcomité definitiv festgesetzt. Dies ereignete sich in den ersten Frühlingsmonaten, und es darf dieser Umstand um so weniger verschwiegen werden, da die Leistungen des Freiburger Comité's und der dortigen Musikfreunde dadurch um so mehr herausgehoben werden, dass sie nur so wenig Zeit zur Vorbereitung gehabt haben. Zunächst schritt man zur Wahl der aufzuführenden Tonwerke und vereinigte sich auf folgende für das Hauptconcert: Christus am Oelberge von *Beethoven*; die Hymne an die Nacht, mit französischen Worten von *Lamartine*, componirt von *Neukomm*; das Gloria aus der Krönungsmesse von *Cherubini*, und ein Ave Maria für Sopransolo und obligate Clarinette von demselben Componisten. Diese Wahl könnte aus mehreren Rücksichten angefochten werden. Erstens könnte man diese Zusammenstellung ein wenig bunt nennen und der Einheit und eines gewissen Princips ermangelnd. Das Tonwerk *Neukomm's* neben dem Christus am Oelberge von *Beethoven* tritt doch zu sehr in den Hintergrund, weil gerade dieses Stück nicht eine der vorzüglichsten Compositionen dieses Meisters ist. Zweitens sind wohl

alle bessern Musikgesellschaften im Stande, diese Kunstproduction zu executiren; wohingegen es so viele ältere und neuere grosse Oratorien gibt, wozu die Kräfte einer einzelnen Gesellschaft nicht hinreichen, wo es auf Wirkung der Massen abgesehen und berechnet ist, die also entweder ganz oder doch in ihrem völligen Effecte unbekannt bleiben würden für schweizerische Musikfreunde, wenn sie nicht bei solchen Gelegenheiten daran kämen. Drittens muss man bei einem solchen Nationalfeste wohl immer auch einen gewissen Totaleindruck erzielen, ein characteristisches Bleibendes, das man mit fortnimmt und daran man lange zehrt, wenn es seinem Zwecke völlig entsprechen soll. Und dies kann nimmermehr der Fall sein bei so bunter Zusammensetzung. Referent und mit ihm Viele haben dies auch jetzt wieder empfunden. Dagegen lässt sich auch Manches zur Entschuldigung dieser Wahl anführen. Schon durch die kurze Zeit zur Vorbereitung wird diese Wahl erklärlich. Ferner mochten die Herren Freiburger nicht gar zu viel auf auswärtige Unterstützung rechnen und mussten hierbei allerdings vorsichtig sein, weil die verwickelten Zeitverhältnisse und Spaltungen wohl Manchen abhielten, dieses Nationalfest zu besuchen. Endlich ist Freiburg eine Stadt, wo man zur einen Hälfte deutsch, zur andern französisch spricht, und es gibt Bewohner genug, die nicht beider Sprachen mächtig sind. Um beide Theile zu befriedigen, liess sich also kein anderes Auskunftsmittel treffen als in verschiedenartiger Wahl, weshalb auch ganz besonders *Neukomm's* Hymne gewählt worden sein mag, die einen so schönen französischen Text hat.

In Bezug auf die Mittel zu einer solchen Aufführung ist die Stadt Freiburg vor allen übrigen Schweizerstädten dieser Grösse ausgezeichnet und begünstigt; ganz besonders was das Instrumentalorchester betrifft. Nicht nur finden sich hier recht wackere Dilettanten; es ist besonders ein ganz tüchtiger Orchesterkern vorhanden in den 22 Professoren der Musik, die im Pensionat der Jesuiten angestellt sind, und die sammt und sonders gern ihre mitunter ausgezeichneten Talente herleihen. Auch besteht in dieser Stadt ein recht wackerer Verein für Männergesang. Freilich an Sopran- und Altstimmen ward nun der Mangel um so empfindlicher, je besser die Instrumente und die Männerstimmen besetzt werden konnten, und es war wirklich wunderbar, dass dieses Missverhältniss sich nicht mehr fühlbar machte bei der Ausführung selbst. Bekanntlich kommen von auswärts fast nur Männer, und somit müssen die Sängerinnen meist aus der Stadt genommen werden. Dieses ansehnliche Personal nun ward von Herrn Organisten *Vogt*, der zugleich Professor am Pensionat ist, vorgeübt und einstudirt, bis dann zu Anfang des Monats Juli Herr *Maschek*, der auch zur Direction dieses Musikfestes berufen worden war, herbeikam, um zu ergänzen und zu vollenden. In der kleinen, aber nicht nur geschichtlich, sondern auch durch regen Sinn für Bildung des Geistes ausgezeichneten Stadt Murten, die zum Canton Freiburg zählt, hatte der dortige Director und Professor der Musik Herr *Eugen Petzold* aus Leipzig ein recht wackeres Häuflein von Sängern und Sängerinnen wohl geübt und sie dem Ganzen zugeführt, von denen vorzüglich die letzteren sehr willkommen waren. Auch Bern, Neuenburg und Lausanne hatten einige von diesen willkommenen Gästen geliefert. Hierzu nun die Mitglieder der Musikgesellschaft aus allen Cantonen fast der ganzen Schweiz, so gab dies eine Masse von beiläufig 500 ausübenden Gliedern, von denen zwei gute Drittel dem Vocal-, das dritte wenig kleinere dem Instrumentalorchester angehörte. Die Aufführung fand in der Kirche der Franciscaner statt, die freilich nicht ganz dazu geeignet ist. An und für sich schon nicht allzugross, ist sie verhältnissmässig zu ihrer Länge sehr schmal, und ganz besonders eng und schmal ist der Chor, wo die Estrade für das Orchester aufgebaut war. Da nun der Chor nicht zureichte, um das ganze Personal unterzubringen, sondern nur den Instrumentalchor und die Sopran- und Altstimmen fasste, so war Tenor und Bass ausserhalb des Chores dergestalt aufgestellt, dass sie vom Orchester ganz getrennt waren. Nicht ganz zweckmässig war es auch vielleicht, dass die Contrabässe und Violoncelle nur auf beiden Seiten, nicht auch einige in der Mitte aufgestellt waren, ja es wäre sogar nicht uneben gewesen, einige bis in die Sängerreihen hineinrücken zu lassen. Es war überhaupt Schade, dass nur 10 von den 16 angemeldeten Bässen eingetroffen waren, und noch unangenehmer, wenn auch nicht immer ganz zu vermeiden ist es, wenn einzelne Mitwirkende sich während der Aufführung entfernen, wenn auch um zu hören, weil dann Lücken und durch dieselben Ungleichheiten entstehen. Der Stand des Directors war zu entfernt und ein wenig hoch, da es den Solosängern ziemlich schwer wurde, bis zu ihm hinaufzusehen. Ueberhaupt liegt es in der Localität, dass der Stand aller einzelnen Mitwirkenden sehr eng und unbequem war, während es doch hier und da noch manche leere Reihe gab. Bisher hat sich fast noch immer herausgestellt, dass bei Weitem mehr Mitglieder sich anmelden lassen, als ankommen, und selbst viele Angekommene nicht mitwirken. Wo es also so sehr beschränkten Raum gibt, da sollte man nicht zu ängstlich darauf achten, dass acht oder zehn mehr oder weniger placirt werden, wohl aber mit der äussersten Strenge darauf halten, dass eines jeden Stand angemessen und ungenirt sei. Dazu müssen durchaus die Männer vom Fache sehr Sorge tragen, weil im Gegentheil Unlust erweckt wird und Störungen unvermeidlich sind. Unmusikalische Personen können aber nicht wissen, wie viel Raum ein Violinspieler oder ein Posaunist nöthig hat, um sein Instrument bequem spielen zu können.

Die Solosänger für den Sopran waren: 1) Mad. *Maschek*, Frau des Directors. Ihre Stimme ist hell und rein, spricht aber nicht allgemein an, weil sie daneben etwas Scharfes, Spitziges hat. Sie gebietet über einen ziemlichen Umfang; aber von $\bar{e}$ an tritt ein Stimmregister ein, dessen tiefe Töne noch stark und kräftig sind, aber zu nahe an den grellen Alt grenzen. Ueber ihre Methode lässt sich nicht viel sagen, weil ihr Gesang mehr auf Imitation verschiedener Sänger zu beruhen scheint, als auf einer eigenthümlichen und selbständigen Schule. Im Vortrage geht ihr wohl die nöthige Ruhe ab. Dass sie dass Französische nicht gut ausspricht, kann man ihr wohl nicht zum Vorwurf machen, aber

auch das Deutsche spricht sie nicht immer deutlich und rein aus *). 2) Fräul. *v. Rupplin* aus Constanz, eine junge Künstlerin von grossem Talente. Ihre Stimme hat einen äusserst angenehmen und natürlichen Timbre und nur in den mittlern Tönen wird sie in etwa drei Tönen schöllernd. Sie intonirt sehr rein und auch in der Höhe besitzt sie grosse Stärke und Kraft ohne jenes angestrengte Schreien und ängstliche Quicken, das man so häufig findet. Sie trug die Rouladen mit Leichtigkeit und vieler Deutlichkeit vor, und ihr Triller ist wirklich ausgezeichnet. Ihre Aussprache ist ziemlich deutlich, doch nicht ganz rein, und der Vortrag edel, natürlich gefühlvoll. 3) Fräulein *Sutorius*, eine junge Dilettantin aus Freiburg, sang das Terzett aus der Hymne von *Neukomm* mit. Ihre Stimme war offenbar zu schwach, auch fehlt ihr noch diejenige Schule, die über die ersten Schwierigkeiten hinausgeht. Doch macht sie auch keinen Anspruch auf den Titel einer Künstlerin und zeigte sich bei Uebernahme dieser Partie wohl mehr gefällig gegen andere Rücksichten. Die Tenorsolo's sang 4) Herr *Mengis*, ein junger Arzt vom Leukerbade im Canton Wallis, der im vorigen Jahre durch Zureden vieler seiner Bewunderer beim Concert in Lausanne seinen bisherigen Beruf aufgab, um in Paris die Künstlerlaufbahn zu betreten. Unleugbar ist er dazu berufen, denn er hat eine ausgezeichnet schöne Tenorstimme, die immer seltener werden, und dabei entschiedenes Talent. Dass dies der Fall sein muss, geht schon daraus hervor, dass die gewiss competenten Richter in Paris sich seiner gern annahmen und ihm alle nur mögliche Sorge und Rücksicht angedeihen lassen. Mit grossen Erwartungen hat man ihn hier empfangen: vielleicht waren sie zu gross, so dass sie nicht völlig befriedigt werden konnten. Nach unserm Urtheil hat er in der Pariser Schule zwei entschiedene Vorzüge gewonnen, einmal eine recht deutliche und reine Aussprache, und sodann eine grössere Simplicität im Vortrage. Seine Stimme aber hatte an jenem Schmelze, an jener Frische, an jenem Glanze verloren, die wir im vorigen Jahre bewunderten. Dies kann von der Ermüdung herrühren, die nicht nur von der Reise, sondern auch von den vielen ermüdenden Proben und von dem unnützen Singen in Gesellschaften und Familiencirkeln herrühren konnte. Herr *Mengis* begeht noch immer den grossen Fehler, in allen Proben mit der ganzen Gewalt seiner Stimme zu singen und vermöge seiner gemüthlichen Bereitwilligkeit allen Einladungen zum Singen nachzugeben. Dies thun Künstler gewöhnlich nicht, und es ist gewiss nicht Ungefälligkeit oder Laune, wenn sie es unterlassen, sondern eine weise und löbliche Sparsamkeit. Auch sonst theilt er seine Stimme nicht recht ein, sondern wendet oft eine übermässige Kraftanstrengung an, wobei er dem Effecte schadet und sogar die Grenzen des Gesanges überschreitet. Ganz besonders müsste man aber beklagen, wenn er seine reine Intonation ebenfalls verloren hätte; denn während des ganzen Concerts detonirte er mehr oder minder bemerkbar. 5) Herr *Guidi* aus Freiburg hatte einige Basssolopartieen übernommen und führte dieselben sehr tüchtig durch, wenn man seine Leistungen nicht mit dem Maassstabe misst, wie man ihn wohl beim Künstler anzulegen berechtigt ist. Seine sonore und umfangreiche Stimme würde bei mehrerer Uebung und mit tüchtiger Schule, die ihm noch abzugehen scheinen, gar sehr gewinnen; auch würde sein Vortrag freier und dem Character des Stücks etwas angemessener werden können, wenn er nicht zu viel Aufmerksamkeit auf Noten und Tact zu verwenden brauchte. Er sprach das Französische sehr deutlich aus, was ein grosser Vorzug genannt werden muss. 6) Herr *Valleton* aus Lausanne, ebenfalls tiefer Bass, mit einer sehr starken Stimme begabt, die er nicht immer völlig in seiner Gewalt hat; in der Höhe ist sie oft unangenehm und unrein. Man hört es seinem Vortrage an, dass er meist an Romanzengesang gewöhnt ist, weil er sich wenig um Tact kümmert und noch weniger um das Verhältniss seiner Stimme zu den übrigen. 7) Herr *Horrer*, Lehrer am Institut von Bouterwek in Wabern bei Bern, sang die Partie des Petrus nicht eben immer zur allgemeinen Befriedigung. Seine Stimme ist nicht sehr stark und klingt meistens gezwungen, auch sein Vortrag ist nicht recht natürlich. Im zweiten Concerte sang er eine Bassarie aus Paulus von *Mendelssohn-Bartholdy*, die um der wunderschönen Composition willen und der vortrefflichen Begleitung halber einen Glanzeffect hervorbrachte. Die Chorführer waren für den Tenor Herr *Vogt* und für den Bass Herr *Eugen Petzold*. Die Chöre selbst wurden trotz der nachtheiligen Aufstellung des Vocalorchesters dennoch meist gut ausgeführt. Die *Neukomm*'sche Hymne ermangelt der kräftigen Chöre, sie sind meist etwas ermüdend geführt. Denn die Worte selbst, wie schön sie auch sind, tragen mehr einen contemplativen Character und passen in so fern nicht gut zu Chören. Es ist darum auch nicht zu verwundern, wenn man nicht eben viel Feuer bei der Execution bemerkte. Desto besser waren die Chöre in *Beethoven's* Werke. Licht und Schatten hätten zwar besser hervorgehoben werden sollen, aber es wurde doch meist brav gesungen und besonders der Schlusschor mit Begeisterung vorgetragen. Beim Orchester waren die Streichinstrumente sehr brav, die Holzinstrumente ebenfalls meist gut und präcis, dahingegen die Messinginstrumente nicht besonders gut mit der rühmlichen Ausnahme der Posaune des Herrn *Kurz*, Musikdirectors in Neuenburg. In einigen Solostellen zeichneten sich auch der Fagott des Herrn *Weitsmüller*, Vater, und die Clarinette seines Sohnes aus, Beide Professoren vom Pensionat. Das gelungenste Stück war ohne Zweifel das Ave maria von *Cherubini*, Sopransolo (Fräul. *v. Rupplin*) mit obligater Clarinette, die von Herrn *Sabon* aus Genf recht brav geblasen wurde. Fast eben so gelungen war die Tenorarie im Christ. am Oelberge, No. 1. Am Wenigsten gelungen bezeichnen wir No. 6 aus demselben Werke *).

*) Mad. *Mascheck* hat übrigens die Gewohnheit, sehr beliebig abzuändern, wo die Composition nicht ganz bequem in ihrer Stimme liegt. Mag dies auch mit einzelnen Noten und besonders in Cadenzen nachzulassen sein, so ist dies doch nicht wohl erlaubt, wenn es so gar häufig und mehrere Tacte nach einander vorkommt, so dass es den Character der Composition dermaassen alterirt, dass man die Melodie kaum wieder erkennt.

*) Der Triumphmarsch von *Ries* hatte das Ganze eingeleitet und

Bei einem aus so verschiedenartigen Elementen zusammengesetzten Orchester ist es nicht zu verwundern, wenn nicht Alles so genau geht und hier und da Fehler vorfallen. Aber es lag wohl auch ein wenig am Directorium. Es ist im Ganzen viel Streit über die Zeitmaasse, und niemals darf man sein individuelles Gefühl als Metronom hinstellen wollen. Es war aber öfter zu bemerken, wie Sänger und Orchester zur richtigen Bewegung mit aller Gewalt hinneigten, und vom Director entweder angehalten oder angetrieben wurden. Ueberhaupt war die Direction des Herrn *Mascheck* weniger gut als früher; er war nicht ruhig und leidenschaftlos genug und erregte in der Generalprobe fast allgemeinen Unwillen. Es mag schwer sein, ein solches Concert zu dirigiren, schwerer als man es denkt, besonders aber schwer ist es in der Schweiz. Wenn sich nun dann gar etwa Leidenschaft oder Parteilichkeit blicken lässt, so hat der Director ganz verloren. Die Generalprobe war völlig verfehlt. Obwohl der Director in der Aufführung krank war, so ging sie dennoch recht leidlich, weil er ruhiger geworden schien und alle Mitwirkende, vom Ehrgefühl angetrieben, ihr Möglichstes thaten.

Am folgenden Tage fand das sogenannte zweite oder kleine Concert statt, und zwar in der gewöhnlichen Weise bunt zusammengesetzt; meist schwach besetzt, bietet es nur Gelegenheit dar, einzelne Künstler und Musikliebhaber zu hören, die sich im Voraus dazu erboten haben. Der beachtenswertheste Künstler unter dieser Zahl war Herr *Knop*, Musikalienhändler in Basel, welcher mit schönem Tone, sicherem Strich, eleganter Freiheit und tüchtiger Fertigkeit eine Scene chantante von *Kummer* meisterhaft vortrug. Es war bemerkenswerth, dass der Effect an verschiedenen Stellen der Kirche ganz verschieden war. Nicht minder machen wir auf den jungen Künstler *Weissmüller*, Sohn, Professor am Freiburger Pensionat, aufmerksam, der ein Clarinettenconcert von *Spohr* mit vortrefflichem Ton und anspruchlosem Vortrage zum Besten gab; und obgleich dieses Stück sehr grosse Schwierigkeiten für das Instrument darbietet, so wurden sie doch von Herrn *Weissmüller* glücklich und so gut überwunden, dass man sie gar nicht vorhanden glaubte. Herr *Kölla*, ein noch sehr junger Künstler, trug ein Violinconcert eigener Composition vor. Er bediente sich dazu keines ausgezeichneten Instrumentes, und auch die Composition war mit zu vielen Schwierigkeiten angehäuft und ermangelte der Feinheit. Diese beiden Umstände mögen wohl dazu beigetragen haben, dass der junge Künstler, ein nicht ganz unglücklicher Nachahmer *Paganini's*, nicht den vollkommensten Applaus davon trug. Seine Fertigkeit verdient Bewunderung, aber in der Kirche gingen viel Feinheiten des Spiels verloren, besonders noch wegen seines schwachen Instruments. — Wir schliessen diesen unsern Bericht mit der Anzeige, dass nächstes Jahr das helvetische Musikfest entweder in Schaffhausen oder Solothurn statthaben wird; indessen wäre es auch möglich, dass es für 1844 ganz ausgesetzt bliebe wegen der Concurrenz mit dem eidsgenössischen Freischiessen in Basel, womit zugleich die vierhundertjährige Jubelfeier der Schlacht bei St. Jacob verbunden sein wird.

ist ziemlich gut, obwohl häufig mit schwankendem Tempo ausgeführt worden. Schade, dass die in diesem Tonwerke so wesentlichen Messinginstrumente zu schwach und oft auch nicht rein waren.

---

*Neustrelitz.* Unter den mancherlei Festlichkeiten, die in Folge des am 21. Juli erfolgten feierlichen Einzuges unseres Erbgrossherzogs und dessen Gemahlin Statt fanden, nahm die Musik eine Hauptrolle ein. Es wurden grosse Hofconcerte und einzelne scenische Darstellungen aus Opern im Grossherzogl. Schauspielhause veranstaltet, und man hatte sich deshalb zur Vervollständigung unserer musikalischen Kräfte, namentlich des männlichen Gesangpersonals, nach dem nahen Berlin gewandt und den dort gastirenden Tenoristen *Schmetzer*, so wie den dort privatisirenden Bassisten *Zucconi* engagirt. Obgleich nun diese Aufführungen nicht vor ein öffentliches musikalisches Forum gehören, so sei hier dennoch beiläufig so viel gesagt, dass sich beide Herren, besonders Herr *Zucconi*, vollkommener Anerkennung erfreuten. Gleicher Beifall wurde unseren tüchtigen Sängerinnen Mad. *Görner* und Mad. *Hahn* zu Theil.

Den Schlussstein dieser musikalischen Aufführungen bildete eine am 10. August im Saale des British Hôtel öffentlich veranstaltete musikalisch-declamatorische Soirée des Herrn *Charles Voss*, welcher als Componist, Pianofortespieler und Lehrer seines Instrumentes die verdiente Anerkennung geniesst. Der Mitwirkenden waren wenige, aber ihre Theilnahme hatte Gewicht.

Nach glücklich gewählten declamatorischen Vorträgen des Herrn Theaterdirectors *Görner* sang Madame *Görner* mit grossem Beifall Arien aus Anna Bolena und La Zingarella von *Donizetti*. Sie zeigte hierin, wie viel sie im Vortrage characteristischer Gesangpiecen zu leisten vermag. Ganz besondere Freude gewährte es uns aber, unseren würdigen Veteran Herrn Hofconcertmeister *Tomasini*, den tüchtigsten Violinisten, die wesentlichste Stütze unseres Orchesters, als Solospieler mitwirken zu sehen. Er trug mit dem Concertgeber ein grosses Duo für Piano und Violine von *Thalberg* und *de Beriot*, und eine Composition von *Leon de Saint-Lubin* vor. Der junge talentvolle Concertgeber *Ch. Voss* verdankt seinem unermüdlich fortstrebenden Selbstudium in früherer Zeit, später dem zu verschiedenen Zeiten in Berlin genossenen Unterricht bei *C. W. Greulich* und *Louis Berger*, welcher Letztere sich seiner mit grosser Vorliebe bei seinem ersten Eintritt in die musikalische Welt annahm, ihm, sein Talent wohl erkennend, Unterricht in Spiel und Composition ertheilte und ihn mit Rath und That unterstützte, seine jetzige Stufe der Vollendung. Er hat die Compositionen von *Hummel*, *Kalkbrenner*, *Mendelssohn* und *Beethoven* wohl studirt, und so oft ihm bei seiner Theilnahme an einem Concert ein vollständiges Orchester zu Gebote steht, versäumt er niemals, eines von den grösseren Meisterwerken dieser Componisten zu Gehör zu bringen. So hat er hier *Mendelssohn's* ausgezeichneter Musik Eingang verschafft, und durch seine oft wiederholten Vorträge dessen herrlichen Gmoll-Concerts eine Begeisterung für diesen grossen Componisten hervorgerufen. Seine Compositionen ge-

hören zwar dem jetzt modernen Genre an, zeichnen sich aber durch ihren Character und Erfindung und dabei durch ihre vorzügliche Klarheit und Ordnung der Gedanken, so wie durch ihre oft sehr schwierige, dennoch dem Instrumente stets angemessene Technik aus. — Herr *Ch. Voss* gab heute ausser dem schon erwähnten Duo zu Ende der ersten Abtheilung drei kleinere Nummern, nämlich: *a)* Klänge aus der Ferne, Romanze von ihm selbst, *b)* Notturno von *Th. Döhler*, und *c)* den Carneval von Venedig, Impromptu über ein bekanntes von *Paganini* zuerst benutztes Thema. Den Schluss des ganzen Concerts bildete sein unlängst erschienenes Morceau de Concert, Op. 47. Dieses Concertstück ist ein Bravour- und Effectstück erster Classe. Sein Spiel war besonders in diesem und in dem *Döhler*'schen Stück ausgezeichnet.

Unser Opernrepertoir brachte im vorigen Winter während zehn Monaten nur eine einzige Neuigkeit, nämlich Marie, die allerliebste Regimentstochter, die in der Person der Mad. *Görner* bei uns zwei Mal mit Erfolg vorüber marschirte und worin diese wiederum als Sängerin excellirte. Möge Herr Theaterdirector *Görner*, der das recitirende Schauspiel so reich mit Neuem versorgt, auch die Oper gleich begünstigen und namentlich auch wieder einmal eine deutsche Oper geben! *F. F...*

---

*Wiener Musikleben.* (Beschluss.) Ein summarischer Ueberblick zeigt, dass, dem quantitativen Verhältnisse nach, unter 11 Opern für Maestro *Donizetti* allein ³/₅, für die andern Maestri *Rossini*, *Bellini*, *Verdi*, *Ricci* und den neu auftauchenden *Salvi* zusammen blos ²/₅ ausfallen. *Mercadante* wurde diesmal ganz ausgeschlossen, und *Rossini* blos mit einer Oper abgefertigt. Hört man nun gleich die bessern Werke des Opernlions *Donizetti* gerne, so ist doch auch wieder nicht zu läugnen, dass ein ansehnlicher Theil des Publicums sich nach grösserer Abwechslung sehnte. — Die Werke *Paisiello's*, *Cimarosa's* und anderer berühmten südlichen Meister scheinen für die Italiener todt; rechnet man doch schon *Rossini* zu den passirten, und thut im Grunde auch gut daran, denn er zählt, seine krausen Figuren abgerechnet, noch zu jenen Componisten, bei welchen man in der Ausführung mit einem gut aufgestutzten Naturalismus nicht auslangt. Das ist es aber gerade, was die Mehrzahl der heutigen italienischen Sänger characterisirt, die Schreien und Säuseln für Gesang, Poltern und Aechzen für Declamation, Trockenheit für Simplicität und Manierirtheit für Gefühl angesehen wissen möchten, und — dies gilt besonders von den Männern — sich kreuzigen, wenn sie eine figurirte Cadenz machen sollen. Trotz dem Allen bleibt Italien, freilich nur in den bessern Bildungsanstalten, Singlehrern und Bühnensängern, noch immer Das, was es war, nämlich die Hochschule des guten und geschmackvollen Gesanges. Eben so wenig wird man diesem Lande, von welchem einst die Tonkunst über ganz Europa ausgegangen, bei allen Verkehrtheiten, denen wir dort begegnen, auch jetzt noch ein hervorragendes Musiktalent, einen instinktmässigen Compositionstrieb für das Vocale streitig machen können. Wie die junge componirende Generation das Mittelmässige und Styl-schwankende nachahmt, so würde sie auch das Gute und in sich Consolidirte nachahmen, wenn ein italienisches Compositionsgenie mit fester Hand die Zügel des dortigen Musikwesens ergriffe, das Princip des Melodisch-Characteristischen in sein früheres Recht wieder einsetzte, und eine italienische Zeitoper schaffte, wie sie den Bedingungen der vorgerückten harmonischen und instrumentalen Bereicherungen angemessen ist, ohne dabei die angeerbten nationellen Eigenthümlichkeiten aufzuopfern. Dass Italien so wie Deutschland, das gegenwärtig ebenfalls keinen ausgezeichneten Theatercomponisten aufzuweisen, in einer Uebergangsperiode begriffen, ist ausser allem Zweifel. Achten wir daher die bessern Bestrebungen hier wie dort, und erwarten von der Zeit den Moment einer heilsamen Umwandlung.

Als Schluss meiner Bemerkungen über die diesjährige italienische Stagione möge folgende Recapitulation dienen:

Furore: Il Barbiere di Siviglia. — Beifällig aufgenommen: Maria di Rohan, Don Pasquale, Linda, La Prima Donna. — Schwankende Aufnahme: Gemma di Vergy, Lucrezia Borgia. — Fiascone: Nabucodonosor, Corrado di Altamura. — Fiasco: La Sonnambula, La Regina di Golconda.

*Garcia-Viardot:* Schatzkammer von Tönen, Adel der Schule, Strom von Bravour, der zuweilen auch austritt und Schaden bringt, geniale Frau, geniale Liedersängerin, Königin im Concertsalon — auf der Bühne zur Herrscherin nicht geboren.

*Tadolini:* ewiger Frühling der Stimme, Ueppigkeit des Klanges, der Kehle und der Formen, italienische Sirenennatur, lebhaft ohne Leidenschaft, glänzend ohne Wärme, frisch ohne Neuheit; richtiges musikalisches Maass, eine *Rahel* unter den italienischen Bravoursoubretten.

*De Giuli-Borsi:* vergangene Zeit, gewaltsam tragödirter, waghalsiger, dünner Sopran, lückenhafte Geläufigkeitsschule. Treffliche Kennerin der tragischen Drukker, der Gesangsmaliceu, des Theaterrsumes u. s. w.; effectmachende Prima Donna seria bei Lampenbeleuchtung; beim Lichte betrachtet, hübsch geleimte, kalte Mosaik.

*Alboni:* Alt in Prachtfolio, stählerne Kraft, goldner Klang, jugendliche Schönheit, schwellende Formen, Gefühl und Methode; als talentirte Anfängerin zur Zeit noch wenig savoir faire, doch reif genug für den Neid der Weiber und die Extase der Männer.

*Ronconi:* höhere Künstlerschaft, Ephor der italienischen Baritone, Hauptrepräsentant eines neuen Geschmackes; tüchtiger Frescomaler mit scharfen, geistvollen manierirten Eigenthümlichkeiten; eisernes Studium, dämonisches Talent; unwiderstehlich ohne Schönheit der Stimme, des Körpers und des Styles.

*Varesi:* gelungener Nachdruck *Ronconi's*, auffallend kleines Körperformat, sympathische Baritonhöhe, schönes Portament, bis zur Monotonie angewendet; innere Wärme, mehr lyrisch als dramatisch.

*Derivis:* Basso profondo, Fleiss ohne Fluss, Kraft ohne Schmelz, schönes Streben, sprödes Vollbringen; Franzose von Geburt, Italiener aus Passion, Engländer an Trockenheit.

*Salvi:* Gefühlstenor, Filigränstyl, geschmackvoller, fertiger Damensänger; befasst sich viel mit der Surrogatstimme Falset, vielleicht auch, um den mässigen Vorrath an Brusttönen zu schonen.

*Guasco:* blühende, üppige Tenorstimme, Rivalin der *Moriani*'schen, wenn sie aus ihren Nebelwolken hervortritt, edlere Männlichkeit, einfache, reine Methode, steifer Acteur.

*Rovere:* geborner Buffo, schlagende Naturkomik, unverwüstlicher Democrit, gute Baritonlage, heilsames Mittel gegen Hypochondrie. —

Von der Vorstadtbühne ist in Kurzem zu berichten, dass seit dem Absterben *Raimund's*, den der alte *Wenzel Müller* gar trefflich zu betonen verstand, auch die österreichisch-volksthümliche Bühnenmusik sehr zurückgegangen sei. Die Richtung, die der übrigens talentvolle *Nestroy* genommen, ist der gemüthlichen Liedermusik wenig hold. Die Gemeinheit der Gesinnung und des Ausdruckes, welcher seinen Characteren eigen, der Schwall von Witzen, Wortspielen und Spässen, der ihnen in den Mund gelegt wird, lassen keine gesunde Melodie aufkommen; es läuft dabei Alles auf quodlibetarische, parodistische Effecte hinaus, die man unter zwei, drei oder mehr Stimmen vertheilt und wie natürlich Jodler, Walzer, Galoppen ihr Heissa Hopsasa machen lässt. In neuester Zeit hat man den Mangel an tüchtigen Localpossen durch Bearbeitungen französischer Vaudevilles zu ersetzen gesucht. Die Sache pikirt, allein ob sie sich bei der vorherrschenden Gemüthlichkeit des Oesterreichers wird volksthümlich machen lassen, ist eine andere Frage. Mad. *Brünning-Wohlbrück*, früher in der Josephstadt, neuerlich am Theater an der Wien als Chonchon ihren Ruf begründend, trägt mit ziemlich abgenutzter Stimme recht artig vor und stellt sich ihre Musik durch Einlagen von Chansons u. s. w. häufig selbst zusammen, was bei ihrer Beliebtheit ebenfalls geschmacksverwirrend einwirkt. Kurz, auch da bedarf es eines tüchtigen Eingreifens, um wieder zum früheren Typus eines guten Wiener Volksgesanges zurückzuführen. — Die hervorragendsten Talente für die Singspiele der Vorstadtbühne sind *Emil Titl*, am Josephstädter, und *Adolph Müller*, am Wiedner Theater angestellt. Des Ersteren Musik zum Zauberschleier — in etwa zwei Jahren gegen dreihundert Mal aufgeführt — zur Vermählung vor der Trommel, zum Antheil des Teufels ist sehr gesangvoll, wirksam und, so viel es diese Gattung zulässt, auch charakteristisch. Es ist Schade, dass sein schönes Compositionstalent in diesem Wirkungskreise nicht am Platze. *Adolph Müller* befindet sich in der gleichen Stellung. Seine Musik zum vielgegebenen Chonchon hat nicht wenig zur Beliebtheit dieses Stückes beigetragen.

Die deutsche Saison, welche mit 1. Juli ihren Anfang nimmt, ist hinter den Erwartungen, die man von ihr hegte, keineswegs zurückgeblieben. Sie bringt richtig wieder das alte, hundert Mal gehörte da Capo, und es wird eine grosse That sein, wenn im Laufe desselben zwei bis drei wirkliche Novitäten zum Vorschein kommen. Ueberdies werden auch diesen Winter mehrere Monate hindurch französische Vaudevillisten auf dieser Bühne agiren, und das Ballet eine Anzahl von Abenden in Anspruch nehmen. Glückliches Loos der deutschen Oper, die dann Zeit in Ueberfluss findet, auf der Bärenhaut über die Wonne des Nichtsthuns zu meditiren!

Von weiblichen Gästen hörten wir Madame *Janik*, Prima Donna am städtischen Theater zu Lemberg. Eine hübsche, spielroutinirte Frau mit einer ziemlich kräftigen, doch umfangarmen, etwas dumpfen Stimme, von welcher die Lemberger Localblätter besser gesungen haben, als sie selbst es vermag. Ferner Mad. *Palm-Spatzer*, die, unter unsern Augen hervorgewachsen, uns durch ihre gegenwärtigen Leistungen überzeugte, dass sie seit den Paar Jahren ihrer Abwesenheit an Stimme, Körper und Theaterkenntniss gleich zugenommen habe. Bei ihrem erfolgbringenden Nachahmungstalente sollte diese stimmbegabte Sängerin doch ja nur ihre lückenhafte Geläufigkeitsschule zu verbessern trachten, um mit den schwierigen Aufgaben, die sie sich stellt, mehr au niveau zu kommen. Eine Sign. *Ambrosich*, Prima Donna (?) an der italienischen Oper zu Amsterdam, Schülerin des Mailänder Conservatoriums, mit einem winzigen Sopranstimmchen, entging durch moderne Methode, Geschwindigkeit der Läufe und Triller und die — Nachsicht des Publicums, im Vortrage einiger Opernnummern glücklich dem Fiasco. — Von Männern gastirte der Baritonist *Leithner* von der Hamburger Bühne. Stimme, Vortrag und Präsentation empfehlen ihn und machen sein Engagement wünschenswerth. — Zwei junge, kürzlich aufgetretene Tenoristen Namens *Reichard* und *Reichel* bilden einen brauchbaren Zuwachs des hiesigen Opernpersonals; besonders verspricht Ersterer wegen seines angenehmen, biegsamen und geläufigen Organes, ziemlich geschulten Vortrages und Talent bekundenden Spieles bei ausdauerndem Fleisse ein achtbarer lyrischer Sänger zu werden.

---

## Feuilleton.

Am 9. und 10. August wurde das zehnte pfälzische Musikfest in Landau unter *Franz Lachner's* Leitung gefeiert. Gegen 400 Sänger nahmen daran Theil. Das Hauptwerk (am ersten Tage) war *Lachner's* Oratorium „Moses"; am zweiten Tage wurden, ausser mehreren Solovorträgen, eine Symphonie von *Lachner*, und *Mendelssohn-Bartholdy's* 95. Psalm, zum Schlusse aber *Händel's* Hallelujah aus dem Messias aufgeführt. Den 11. August fand ein Volksfest Statt. — Die Solovorträge hatten *Oberhoffer* von Carlsruhe, *Löser*, *Kreutzer* aus Mannheim, die Damen *Fahr* aus Speier, *Kampf* aus Zweibrücken. — Nächstes Jahr wird das Fest in Zweibrücken gefeiert; vorläufig ist *Mendelssohn's* Paulus zur Aufführung bestimmt, und der Meister sollte eingeladen werden, die Leitung des Festes zu übernehmen.

---

Der Orgelvirtuos *Ferdinand Vogel* aus Berlin hat in Christiania mit seinen Orgelconcerten viel Glück gemacht, eben so sehr seiner „sinnigen" Compositionen, als seiner „grossartigen" Spielart wegen.

---

Ein sehr gefeiertes junges Gesangtalent, Fräul. *Henriette Nissen*, geborene Schwedin, in Paris gebildet, Schülerin *Garcia's*, macht jetzt in Stockholm Furore.

---

Auf Veranstaltung des Mozartvereines zu Nürnberg, unterstützt von den übrigen dortigen Gesangvereinen und vielen Dilettanten, führte am 27. August *Aloys Schmitt* sein Oratorium Moses daselbst auf; der Ertrag war für die (Nürnberger) Mozartstiftung bestimmt.

In Frankfurt am Main hat *Auber's* neueste Oper: „Des Teufels Antheil“ entschiedenes Glück gemacht. — Auch in Leipzig ist sie mit Beifall gegeben worden.

---

Die junge Violinspielerin *Hortensia Zirges* aus Leipzig hat in Hamburg mit vielem Beifall Concert gegeben. — Eben so der Virtuos auf demselben Instrumente *Bassini* aus Mailand. Letzterer wollte von Hamburg über Kopenhagen nach St. Petersburg gehen.

---

Musikdirector *Bernhard Molique* in Stuttgart ist zum Mitgliede der Akademie der Musik Sta. Cecilia in Rom ernannt worden.

---

Der bekannte Pianist *L. v. Meyer* aus Wien hat von dem türkischen Sultan, vor welchem er sich privatim hören liess, eine kostbare, mit Brillanten besetzte Dose erhalten.

---

*Franz Lachner* in München, welcher in Anwesenheit des Kronprinzen Oskar von Schweden und auf dessen Verlangen seine Oper Catharine Cornaro daselbst aufführte, erhielt von dem Prinzen eine werthvolle Brosche mit Diamanten nebst einem sehr schmeichelhaften Schreiben.

Am 28. August wurde in Aachen zum ersten Male *Heinrich Esser's* komische Oper Riquiqui mit ungetheiltem Beifall aufgeführt, obwohl die Besetzung theilweise nur mittelmässig war. Chöre und Orchester waren trefflich, das Haus gedrängt voll und der Componist wurde am Schlusse der Darstellung gerufen.

---

Am 29. August fand in Frankfurt am Main auf der Mainlust zum Besten der Mozartstiftung ein Sängerfest Statt, woran sämmtliche Sängervereine, 300 Personen stark, thätigen Antheil nahmen. Gegen 4000 Zuhörer hatten sich eingefunden und das Fest war in jeder Beziehung glänzend, auch hinsichtlich des Ertrages, der sich auf 1000 Fl. belief.

---

Am 30. August feierten in Tönningen (Schleswig-Holstein) die Liedertafeln aus Friedrichsstadt, Heide, Meldorf, Rendsburg, Schleswig, Tönningen, Wesselbüren, zusammen 156 Personen stark, ein schönes Sängerfest. Auch hier erregte *Arndt's* „Was ist des Deutschen Vaterland“ den grössten Enthusiasmus der Zuhörer, deren Anzahl gegen 3000 betrug.

---

Am 4. September starb in London der bekannte treffliche Violoncellist *C. Ashley*, 72 Jahr alt.

---

Redacteur: *M. Hauptmann.*

---

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien
## und auf Musik bezüglicher Werke.
*Eingegangen vom* 26. *September bis* 2. *October d. J.*

*Adam, A.,* 6 pet. Airs fac. sur l'Opéra: La Part du Diable de D. F. E. Auber p. le Pfte. Mainz, Schott. 54 Kr.

*Auber, D. F. E.,* La Part du Diable. Ouvert. arr. p. le Pfte à 4 mains. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.

*Bertini, H.,* L'impromptu. Rondo-Valse p. Pfte. Op. 145. Ebend. 1 Fl. 21 Kr.

— Duo p. le Pfte à 4 mains sur les Thèmes de la Part du Diable. Op. 148. Ebend. 1 Fl. 48 Kr.

*Burgmüller, F.,* Empfindungen am d. Clavier. 12 charact. Uebungen f. d. Pfte. Op. 73. Abth. 1. 2. Ebend. à 45 Kr.

— La Fête au Couvent. Quadrille p. le Pfte (45 Kr.) et à 4 mains (1 Fl.) Ebend.

*Chotek, F. X.,* Anthol. musicale. (Mus. Blumenlese.) Fant. brill. p. le Pfte sur les Motifs les plus fav. d'Opéras nouv. Cah. 18. La fille du Regiment de G. Donizetti. Op. 61. Wien, Mechetti. 1 Fl.

*Chwatal, F. X.,* Nouv. Confitures mus. Recueil de Comp. agreabl. et très fac. sur des Mot. fav. p. le Pfte. Op. 66. Magdeburg, Heinrichshofen. 1 Thlr 15 Sgr.

*Coninx, L.,* 12 Fant. fac. p. Flûte seule sur les plus jolis motifs de la Part du Diable. Op. 28. Livr 1. 2. Mainz, Schott. à 54 Kr.

*Cramer, H.,* Fant. f. d. Pfte üb. Motive a. Mozart's Don Juan. Op. 22. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

*Cramer, J. B.,* La Pensée p. le Pfte. München, Aibl. 36 Kr.

*Döhler, T.,* 50 Etudes de Salon p. le Pfte. Op. 42. Cah. 5. 6. Mainz, Schott. à 2 Fl.

*Dreyschock, A.,* 6 Airs irland. transcr. p. le Pfte en Forme d'Etudes. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

*Halevy, F.,* Karl VI. Gr. Oper in 5 Acten. Daraus: No. 1. Abschiedslied. No. 2. Nationalgesang. à 7½ Ngr. No. 3. Duett. 15 Ngr. No. 4. Duett. 20 Ngr. No. 4b. Romanze. 7½ Ngr. No. 5. Arie. 12½ Ngr. No. 6. Villanelle. 10 Ngr. No. 7. Ballade. 7½ Ngr. No. 8. Scene u. Arie. 12½ Ngr. No. 9. Lied. 7½ Ngr. No. 10. Duett beim Kartenspiel. 20 Ngr. No. 11. Terzett. 10 Ngr. No. 12. Arie. 12½ Ngr. No. 13. Terzett. 22½ Ngr. No. 13b. Ariette. 10 Ngr. No. 14. Cavatine. 7½ Ngr. No. 15. Quartett. 22½ Ngr. No. 15b. Gebet. 5 Ngr. No. 16. Scene u. Arie. 15 Ngr. No. 17. Lied. No. 18. Ballade. à 7½ Ngr. No. 19. Gebet. 5 Ngr. No. 20. Scene m. Chor. 15 Ngr. No. 21. Lied. 10 Ngr. No. 22. Arie. 7½ Ngr. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

*Heydenreich, C. W.,* Der 130. Psalm im Style früherer Zeit f. Gesangstimmen. Partitur. München, Aibl. 1 Fl. 12 Kr. netto.

*Hoven, J.,* Sonate auf dem Meere v. L. A. Frankl f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 24. Wien, Mechetti. 30 Kr.

*Körner, W.,* Orgelfreund. Band 3. Heft 4. 5. Erfurt, Körner. à 15 Sgr.

*Leicht, V.,* Die Nonne v. J. Mosen f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 13. Mainz, Schott. 36 Kr.

— Auf Flügeln des Gesanges von H. Heine f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 14. Ebend. 36 Kr.

*Lemoine, H.,* Bagat. sur d. Motifs de l'Opéra: Les 2 Voleurs de N. Girard p. le Pfte. Ebend. 54 Kr.

*Nicola, C.,* 3 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 15. Hannov., Nagel. 10 Ggr.

*Nicolai, O.,* Die Thräne v. J. F. Castelli f. 1 Singst. m. Horn od. Vcell u. Pfte. Op. 30. Wien, Mechetti. 45 Kr.

*Panofka, H.,* Gr. Scène dramat. p. le Viol. av. Pfte. Op. 38. Ebd. 1 Fl.

*Parish-Alvars, E.,* Gr. Fant. p. la Harpe. Op. 61. Ebend. 1 Fl. 15 Kr.

*Pernsteiner, M.,* Missa brevis in D, a Canto, Alto, Ten., Basso, 1 Viol., Vla, Flauto, 2 Corni, Violone con Vcelle ad lib. et Organo. Op. 23. München, Aibl. 1 Fl. 30 Kr.

*Plachy, W.,* Delices des Opéras de G. Donizetti. Petites Fant. fac. et brill. p. le Pfte. Op. 95. No. 21. 22. Wien, Mechetti. à 30 Kr.

*Richard Löwenherz.* Oper in 3 Aufz. v. Sedaine. Musik v. Gretry mit neuer Instrumentirung v. Adam. Textbuch. Mainz, Schott. 24 Kr. n.

*Rossini, G.,* Stabat mater transcr. p. Pfte et Viol. p. H. Herz et N. Louis. Ebend. 4 Fl. 48 Kr.

*Salvi, M.,* Premières Pensées mus. 5 Ariettes et 1 Duo ital. av. Pfte. Wien, Mechetti. 2 Fl.

— Daraus: No. 1. Il Desiderio. Barcarole. No. 2. L'Incostante. Ballata. No. 3. L'Appuntamento. Tirolese. No. 4. La Sventura. Romanze. No. 5. Preghiera. Romanze. No. 6. L'Invito. Serenata. (Duo.) Ebend. à 30 Kr.

*Spohr, L.,* Sonate f. d. Pfte (2 Fl.) et arr. à 4 mains (2 Fl.) Op. 125. Ebd.

*Thalberg, S.,* Lieder ohne Worte a. dessen Gesängen f. d. Pfte gesetzt v. C. Czerny. Heft 5. 6. Ebend. à 1 Fl.

*Tulou,* 8me grand Solo p. la Flûte av. Orch. (3 Fl.) ou Pfte (2 Fl.) Op. 88. Mainz, Schott.

*Walckiers, E.,* Fant. f. d. Flöte m. Pfte üb. Melodieen a. d. Oper: Die Hugenotten v. Meyerbeer. Op. 64. Hannover, Nagel. 14 Ggr.

*Wolf, L.,* Scherzo f. d. Pfte. Wien, Mechetti. 15 Kr.

*Wolff, L.,* 1er grand Quatuor p. Pfte, Viol., Alto et Vcelle. Op. 15. Mainz, Schott. 5 Fl. 24 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

# Ankündigungen.

## Anzeige

in Betreff der in unserm Verlage erscheinenden

**Partitur-Ausgabe**

von

## JOSEPH HAYDN'S
## Violin-Quartetten.

Nachdem von dieser Ausgabe seit Anfang des Jahres 1840 versprochenermaassen regelmässig in jedem Monate 1 Quartett ausgegeben worden ist, mithin seitdem bis zum 1. December des laufenden Jahres deren 48 erschienen sein und sich in den Händen der resp. Subscribenten befinden werden, so verbleiben noch 35 zur Herausgabe übrig. Nach bisheriger Einrichtung würde sich diese noch auf eben so viele Monate hinaus erstrecken, und der dafür zu zahlende Subscriptionspreis noch 11⅔ Thaler betragen. Da sich aber unter diesen 35 Quartetten eine Anzahl schwächern Umfangs befindet, so lässt sich vom nächsten Jahre ab die Herausgabe so beschleunigen, dass sie schon bis zur Mitte des Jahres 1845 zu den nachstehenden Subscriptionspreisen und in folgender Ordnung erscheinen können.

Im nächsten Jahre sollen demnach 15 Quartette in 12 Lieferungen für den bisherigen Subscriptionspreis von 4 Thalern, im Jahre 1845 aber die noch übrigen 20 in 6 Lieferungen (von denen 3 die Stärke von Doppel-Heften haben werden) für den Subscriptionspreis von 3 Thalern ausgegeben werden.

Nach Beendigung der Herausgabe dieser schönen, correcten und alsdann *allein vollständig vorhandenen* Partitur-Ausgabe von

### Jos. Haydn's 83 Violin-Quartetten

*in 66 Lieferungen (worunter 3 Doppel-Hefte)*

wird dieselbe im Subscriptionspreise complet 23 Thaler kosten, und dafür durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen von uns zu beziehen sein, auch wollen wir den Besitzern unvollständiger Exemplare, welche sich dieselbe zu completiren wünschen werden, den Subscriptionspreis für die ihnen fehlenden Nummern noch gewähren. Einzelne Hefte sind jedoch nur im Ladenpreise von resp. ½ Thaler und die Doppel-Hefte à 1 Thaler zu haben.

Berlin, den 1. October 1843.

**Trautwein & Comp.**

---

## Für Freunde der Tonkunst

erschien so eben im Verlage von **F. H. Köhler** in Stuttgart, und ist in allen Buchhandlungen zu erhalten:

# Grosses Vokal- und Instrumental-Concert.

Eine musikalische Anthologie.

*Herausgegeben von E. Ortlepp.*

16 Theile. Preis jedes Bändchens, elegant geheftet, 24 Kr. rhein. oder 7½ Sgr.

Bisher vermisste man gänzlich ein Werk, welches das Interessanteste aus dem ganzen Gebiete der Tonkunst in geistreich unterhaltender Weise zusammenfasste, und dies war die Veranlassung, eine Art **Musikalisches Universalbuch** zu liefern, welches mit Vermeidung aller trockenen Belehrungen oder Erklärungen das freie geniale Element der herrlichen Kunst auch auf gleiche Art in den Darstellungen walten liesse. Der Inhalt dieser neuen musikalischen Unterhaltungs-Bibliothek besteht daher nur aus gediegenen, oft klassischen Aufsätzen, bespricht die grössten musikalischen Erscheinungen, gibt die merkwürdigsten Aufschlüsse über das Leben grosser Künstler, abwechselnd mit humoristischen Stoffen, geistvollen Sentenzen, Kritiken, Anekdoten, Briefen u. s. w. Es war unser Zweck, hier das *Beste zu geben, was je über Musik geschrieben worden ist.* Jede Seite bietet dem Freund der Tonkunst die interessanteste Unterhaltung; der Reichthum an Material ist so gross und wichtig, dass sich ohne Uebertreibung sagen lässt, dass kein Musiker und Dilettant, oder wer sonst an Musik Interesse nimmt, diese Lektüre entbehren kann, wie am Besten die folgende Uebersicht des Inhaltes einiger Theile darthun wird.

*Inhalt des sechsten Bändchens.*

1) Don Juan, von E. T. A. Hoffmann. 2) Ries und seine Pianofortecompositionen. 3) Kurzer Abriss von Gluck's Leben. 4) Anekdoten. 5) Aus Fröhlich's Kritik der neunten Symphonie von Beethoven. 6) Anekdoten. 7) Zur Geschichte der Castraten, von Becker. 8) Nachricht von einem gebildeten jungen Mann, von Hoffmann. 9) Drei Briefe von C. M. v. Weber. 10) Etwas über Mozart als dramatischen Componisten, von Sievers. 11) Anekdoten. 12) Seyfried's Freundschaftsverhältniss zu Beethoven. 13) Rationalismus in der Musik, von Nauenburg. 14) Miscelle. 15) Logogryph. 16) Gretry's Leben. 17) Zingarelli. 18) Proch's Lieder-Compositionen. 19) Miscellen.

*Inhalt des siebenten Bändchens.*

1) Lipinsky, von Saphir. 2) Anekdote. 3) Spontini, von Kahlert. 4) Das Quartett der Gebrüder Müller, von E. Ortlepp. 5) Paganiniana. 6) Bemerkungen über Hummel, von Kahlert. 7) Auber. 8) Drei kleinere Piecen. 9) Aus Goethe's und Zelter's Briefwechsel. 10) Vincenzi Bellini, Novelle von Lyser. 11) Gallerie der berühmtesten Violinisten. 12) Ueber Gluck. 13) Gusikow. 14) Gluck und Klopstock. 15) Rossini. 16) Ein Sänger für dreihundert Gulden. 17) Maria Malibran. 18) Ein Schreiben aus Wien über Liszt. 19) Anekdoten. 20) Der wüthende Holofernes, von Weisflog. 21) Ein musikalisches Original. 22) Ueber die Musik in London. 23) Sardellen.

☞ Man kann die Bände auch einzeln nach und nach à 6 Ggr. oder 24 Kr. beziehen. Abnehmer aller 16 Theile *zusammen* erhalten bei Baarzahlung als Prämie: **Die Volksharfe**, Sammlung der schönsten Volkslieder aller Nationen. 6 Theile. Diese Vergünstigung ist jedoch nur vom 1. October bis 31. December 1843 gültig.

---

Wir versenden eben nachstehende musikalische Novitäten, welche sowohl bei uns direct, als durch Herrn **Friedrich Hofmeister** in Leipzig zu beziehen sind:

**Häser, Wm.,** Wiederkehr. Gesangstudie für die Sopranstimme, mit leichter Clavierbegleitung. Preis 12 Ggr.

**Kühner, Wm.,** Deutschlands Lieblinge. Potpourri über sämmtliche bekannte spanische Nationaltänze für Clav. Pr. 16 Ggr.

**Krüger, Wm.,** Drei Lieder für das Clavier übertragen. 1) Der Abschied, von *Schubert.* 2) Ach! mein Herz ist stets bei dir! von *Lindpaintner.* 3) Thekla's Gesang aus Wallenstein, von *Abenheim.* Preis 12 Ggr. pr. Heft.

**Kalliwoda, J. W.,** 3 Lieder mit Clav.-Begleitung. 1) Kriegers Abschied vom Liebchen. 2) Mein Wunsch. 3) Glöcklein. Für Sopran oder Tenor und Alt oder Bariton. Pr. à 12 Ggr.

**Der Minnesänger.** Lieder mit leichter Guitarrebegleitung. *Lindpaintner:* Ach! mein Herz ist stets bei dir! 6 Ggr. Ave Maria. 4 Ggr. Gute Nacht. 4 Ggr. *Kalliwoda:* Kriegers Abschied vom Liebchen. 4 Ggr. Mein Wunsch. 4 Ggr. *Bochsa:* Die Bajadère. 4 Ggr. *Kühner:* Das Heimweh. 6 Ggr. *Staudigl:* Der Himmel im Thale. 6 Ggr.

Unter der Presse befinden sich:

**Bernh. Molique's** 3 neueste Instrumentalquartette. Op. 18.

**F. C. Füchs,** Horn-Concertino mit Orchester. Op. 17.

**C. Baldenecker,** Fantaisie et Var. aus Sonnambula. Op. 3.

**Neukirchner, W. W.,** Fantaisie für Fagott mit Clavier-Begleitung. Op. 6.

Stuttgart, September 1843.

**Allgemeine Musikhandlung.**

---

Umstände halber wird die zum 2. *October d. J.* angesetzte **Apel'sche Auction** erst am 6. *November d. J.* Statt finden.

Kiel, den 20. September 1843.

**Bünsow & Grädener.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten October. № 41. 1843.



## Recensionen.

### Für Pianoforte allein.

1) *Fr. Hünten:* Fantaisie sur deux thèmes de l'Opéra: Linda di Chamounix. Op. 126. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 20 Ngr.
2) *H. Rosellen:* Fantaisie brillante sur: Don Pasquale. Op. 53. Mainz, Schott's Söhne. 1 Fl. 30 Kr.
3) *Th. Kullak:* 2. grande Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: La fille du Régiment. Op. 16. Berlin, Bote et Bock. 1 Thlr.
4) *F. Schröter*, Fantasie über Motive aus Lucrezia Borgia. Op. 5. Wien, Haslinger. 1 Fl. 15 Kr. C.-M.
5) *C. Haslinger:* Frühlings-Fantasie. Op. 34. Ebendaselbst. 1 Fl. 30 Kr. C.-M.
6) *C. Evers:* Grande Fantaisie. Op. 14. Ebendaselbst. 1 Fl. 15 Kr. C.-M.

Die vorliegenden sechs Nummern verheissen uns eben so viel verschiedene Fantasieen, ein Beweis, dass es unseren jetzigen Componisten nicht an Phantasie mangelt, dem äusseren Scheine nach zu urtheilen; mancher hat dem einfachen Worte sogar ein „Grand" vorgesetzt, also gewiss etwas Besonderes zu Tage gefördert. Wir wollen sehen, ob dies bei dem einen oder anderen Werke der Fall ist.

Die Hünten'sche Fantasie ist in des Componisten bekannter und beliebter Weise, in Variationenform, geschrieben. Eine Introduction, Fantasie überschrieben, führt zum Thema, welchem zwei Variationen folgen; ein Adagio con molta espressione, welches in Hüntenschen Compositionen dieser Art selten fehlt und das immer in fremder Tonart steht, konnte eben sowohl mit Variation 3, und das sich diesem anschliessende Allegro marziale mit Finale überschrieben werden. Doch Hünten hat eben wollen eine Fantasie schreiben, darum vermied er dies und machte seine dritte Variation und das Finale fantasieartiger, d. h. weniger vom Thema abhängig. Wie ihm Alles dies gelungen, überlassen wir seinen Freunden zu beurtheilen; wir empfehlen die Fantasie ihrer Durchsicht.

Hünten schrieb seine Fantasie in der Jedem geläufigen Tonart C dur und hatte durch's Ganze den mittleren Spieler vor Augen. Mit Rosellen ist dies nicht der Fall, obwohl er mit dem Genannten die Anordnung seines Werkes gemein hat, nämlich: Introduction, zwei Variationen, Mittelsatz in fremder Tonart und Finale, steckt er doch gleich fünf Be auf, macht grosse Arpeggien, schwarze Wolken mit 10, 12, 15 überschrieben, fahren dann und wann auf, überhaupt geht es, nicht recht bunt, sondern recht schwarz über Ecke, bis nach der zweiten Variation Herr Rosellen einstweilen genug hat, sich erst ben sostenuto Des dur, dann più lento, versteht sich Canto espressivo, im zarten A dur erholt. Doch die Ruhe ist nur von kurzer Dauer, böse Träume, sonst auch Cadenzen genannt, stören ihn in derselben, treiben ihn fort, er stürmt im Finale Animato und vivo in verschiedenem Tempo nach seiner ersten Weise, endlich winkt das Ziel, noch einige tutta forza Schläge, das Werk ist vollbracht und Herr Rosellen hat das schöne Bewusstsein erlangt, eine Fantasie in Des dur geschrieben zu haben. Diejenigen, die weiter nichts beanspruchen, als ein schmachtendes italienisches Thema und hinterdrein viel Fingerwerk, werden sehr befriedigt diese Fantasie aus der Hand legen.

Herr Kullak bringt uns eine Grande Fantaisie ebenfalls über Opernthemate, wie das nun so einmal gebräuchlich ist. Es geht in derselben sehr Thalberg'sch zu, was von einem Pianisten, der den Titel als solcher an einem Hofe besitzt, nicht anders zu erwarten ist, und werden die mit der modernen Spielweise vertrauten Clavierspieler schon wissen, was das zu sagen hat. Ihnen die Versicherung, dass es in dieser Composition weder an Schwierigkeiten noch an Effectmitteln Mangel hat; Herr Kullak hat reichlich gesorgt. Was dieselbe übrigens, ihrem inneren Gehalte nach, für eine Stufe einnimmt, wollen wir unerörtert lassen, darnach wird jetzt nicht viel gefragt, gibt es doch bedeutende Schwierigkeiten zu überwinden, weiter verlangen ja die meisten Clavierspieler der Jetztzeit nichts.

Die Fantasie von Schröter ist in Hinsicht der Ausführbarkeit mit der Kullak'schen gleich, nur gewandte, geübte Spieler können sich an ihr versuchen; in Hinsicht der Composition steht sie aber höher als jene, es ist darin nicht, wie es so häufig von Fingerkünstlern geschieht, mit den Tonwechselungen auf eine so unbarmherzige Art umgegangen. Ueberhaupt thut es nach Rosellen'scher und Kullak'scher Fantasie wohl, wenn man sieht, dass der Componist vorher wusste, wohin er will, und das nicht dem Zufalle oder seinen Fingern überlässt. Wir empfehlen dieses Werk allen geschickten Pianisten, da sie für ihre Mühe doch Erfolg zu hoffen haben.

Eine Fantasie sonderbarer Art ist die Haslinger'sche. Die Ueberschrift: Frühlings-Fantasie berechtigt zu der Frage: welche Momente der Frühlingszeit werden uns hier geschildert? Ohne Erläuterung kann es sonach gar nicht abgehen, fand sich doch auch Beethoven in seiner Pastoralsymphonie dazu veranlasst; Herr Haslinger gibt aber dieselbe in weit ausgedehnterem Masse. Er schildert das Erwachen der Natur vom Winterschlafe, das Fliehen der Nordstürme und das Wehen lauer Winde aus dem Süden, das Rieseln des geschmolzenen Schnees von den Bergen (was hier übrigens auch bergauf geschieht, wie ein verehrter Kunstkenner bei anderer Gelegenheit vor Kurzem bemerkte), das Höhersteigen der Sonne, das Mühlengeklapper, das Blühen und Grünen der Fluren, Blumen u. s. w., den muntern Vögelchor (Wachtel und Gukuk, das sind freilich die musikalischsten oder vielmehr zur musikalischen Darstellung tauglichsten Thierchen, was Beethoven wohl wusste), das auf die Weide Ziehen der Heerden, Schmetterlingsfang u. s. w. Dass endlich ein Gewitter nicht fehlen darf (in den Haslinger'schen donnert es nicht blos, sondern es blitzt auch), so wie ein Dankgebet nach demselben, versteht sich von selbst. Aber, Scherz bei Seite, diese Fantasie ist eine gelungene Composition, mit Festigkeit entworfen und durchgeführt und enthält wahrhaft Schönes. Noch lieber wäre sie uns ohne alle Ueberschriften; möge sie recht viele Freunde finden.

Die Evers'sche Fantasie ist, was Einheit im Ganzen anbelangt, die vollendetste unter den Genannten. Eben so verschmäht der Componist mit Recht allen Tonschwall und trachtet dahin, dass sein Werk Musik sei, welches wir auch bei der Haslinger'schen Arbeit lobend anerkennen müssen. Wir würden die genannte Fantasie der Haslinger'schen nicht vorziehen, wenn erstere dadurch, dass sie als ein einziger, gewandt durchgeführter Satz geschrieben ist und daher eine grössere Einheit durch die Themate gleich einem Sonatensatze zulässt, während die andere ihrem Character gemäss in zu viele Theile und Themate zerfällt, die sich nicht so auf einander beziehen können, wie es mit den Thematen eines derartigen Satzes der Fall sein kann, uns nicht mehr anzöge. Als wir vor nicht langer Zeit eine Claviersonate desselben Componisten besprachen, freuten wir uns, obgleich wir Manches an dem Werke auszusetzen hatten, über dessen lobenswerthes Streben, und sahen mit dem Wunsche, dass derselbe den eingeschlagenen Weg weiter verfolgen möge, noch Gelungenerm entgegen. Die in Rede stehende Fantasie hat uns nun mehr befriedigt und die Ueberzeugung verschafft, dass der Tonsetzer noch recht Gutes liefern werde, da sich in seiner Satz- und Schreibweise etwas Bestimmtes ausspricht; nur müssen wir wiederholt, wie bei der Sonate, so auch hier, alle dünnen Stellen wie Seite 7 und 13 die Triolenfigur des Accompagnements, vielleicht gerade eine Lieblingsfigur des Componisten, in der Folge zu vermeiden, demselben nochmals anempfehlen. Somit sei das Werk, welches keine besonderen Schwierigkeiten in der Ausführung bietet, auf's Beste empfohlen.

---

*Leopold de Meyer:* Air de l'Opéra: I Puritani, transcrit et varié. 1 Fl. 15 Kr. C.-M.

— — Le départ et le retour. 2 nocturnes. 40 Kr. C.-M.

— — Grand Galop de Bravoure. 45 Kr. C.-M.

— — Valses. 45 Kr. C.-M. Sämmtlich bei T. Haslinger in Wien.

Viele Componisten heutigen Tages suchen in ihren Werken die Art und Weise des einen oder andern Clavierheroen der Jetztzeit nachzuahmen, und ist ihr Gesichtskreis häufig so beschränkt, dass sie glauben, nur auf diesem Wege könne das Heil erblühen. Originalität findet man selten, die Heroen haben über der Finger- meist die Geistesbildung vergessen, nur sieht man es manchem Werke von vorn herein an, dass sein Schöpfer nicht wusste, was er that oder thun sollte; die Finger sind gewandt, der Geist träge, be- und gefangen. Nicht die Schwierigkeit allein erhält ein Werk in der Achtung der Künstler und des Publicums, sondern der in ihm wohnende Geist; die Schwierigkeiten müssen sich von selbst, nicht gezwungen machen. O möchten doch Alle, die den Namen eines Componisten verdienen wollen, sich an den Schöpfungen der herrlichen Männer einer längst vergangenen Zeit erstarken; es war eine glückliche, die üppige Blüthe, die jetzt für taub gilt. Keineswegs sind wir ein Feind der sogenannten romantischen Schule; ach, was könnte für Treffliches geleistet werden, wenn unsere auf den höchsten Grad technischer Vollendung gelangte Spielweise mit der Compositionsart der Vergangenheit vereint würde. Doch es gibt in der Gegenwart Tonsetzer, welche, obgleich den ausgesprochenen Wunsch nicht verwirklichen, aber einer vor dem andern, sich in neuen Formen mit Geschick und Glück bewegen. Unter diese gehören vorzugsweise Henselt und Chopin.

In Mendelssohn's Compositionen strahlt uns die ewige Kunst entgegen, sorgsam gepflegt gleich einer köstlichen Pflanze, zur Freude aller wahren Künstler und Kunstkenner. Wir berühren dies blos, weil wir eben von der Gegenwart sprechen, doch wird es uns nicht einfallen, die übrigen Erzeugnisse derselben dagegenzuhalten. Meist sind es Thalberg und Chopin, die Nachahmer finden, Ersterer viele, Letzterer wenige, darum, weil nicht jeder Chopin's Gefühl und Geist besitzt.

Der Componist vorliegender Werke scheint sich Chopin zum Muster gewählt zu haben, dafür zeugen die Walzer und die Nocturnen; der Galopp und die übertragene und variirte Arie sind Liszt's Erfindung, Meyer gibt den Galopp in Liszt'scher, die Variationen durchaus in Chopin'scher Manier wieder.

Sämmtliche Meyer'schen Compositionen haben uns wohlgefallen, besonders die Nocturnen, nur können wir uns nicht erklären, warum der Componist beide zusammengehängt und aus einer Tonart geschrieben hat, und was die regelwidrigen Accordfortschreitungen Seite 7 zu bedeuten haben.

Die Walzer kann Jeder, der Chopin's Mazurka's liebt, unbedenklich dazu legen, der Galop de Bravoure fordert dieselbe Fertigkeit als Liszt's chromatischer Galopp, und wird sich nicht mindern Beifall erwerben.

Die Arie mit Variationen ist, wie wir schon bebemerkten, durchaus in Chopin's Manier geschrieben, man sehe z. B. Seite 11, das sind dessen Eigenthümlichkeiten. Doch kann und soll dies kein Vorwurf sein. die Composition ist brillant und effectvoll, und mögen sich tüchtige Spieler daran, so wie an den übrigen versuchen. *H. S—g.*

---

*W. L. Reuling:* Grosses Trio in A für Fortepiano, Violine und Violoncell. Op. 76. Wien, bei T. Haslinger. Preis 5 Fl. C.-M.

Wir können dem Leser kein deutlicheres Bild von diesem grossen Trio geben, als wenn wir ihm eine Cantilene und einige Passagen daraus citiren.

1.




2. Passage.




und aus dem letzten Satze:




Das Trio zeigt überall eine Meisterhand, die Arbeit ist gut, aber die Absicht des Verfassers, lediglich ein brillantes Salonstück zu schreiben, blickt zu sehr durch, und von Erfindung ist wenig die Rede. Die citirten Stellen beweisen, welchen äusseren Einflüssen er sich hingegeben hat. Die Cantilenen sind nicht neu und edel genug und die verbrauchten Passagen mahnen an eine überstandene Zeit des Virtuosenthums. Referent zweifelt aber keineswegs, dass gerade dieses Trio viele Freunde finden werde. Es wird den beabsichtigten Effect gewiss nicht verfehlen, und ist für alle drei Spieler unterhaltend und dankbar. Der Componist hat ausser einer Menuett noch ein Scherzo beigefügt, so dass das Ganze aus fünf Sätzen besteht.

---

*E. Wolff* et *H. Vieuxtemps:* Grand Duo sur les motifs du Duc d'Olonne. Op. 76. — Op. 13. Mayence, chez Schott. Pr. 2 Fl. 24 Kr.

Der Violinspieler wird dieses Stück willkommen heissen, hoffend, endlich einmal den alten Schlendrian verlassen zu sehen, der in derlei Compositionen zur stehenden Manier ausgeartet ist, und wird sich nicht ganz getäuscht finden. Er findet wenigstens einiges Neue. Das Ganze hat, wie alle dergleichen Bearbeitungen, wenig Werth, was seiner Verbreitung eben nicht schaden wird.

---

*E. Wolff:* Euriante et Preciosa. Deux Fantaisies. Op. 70. 1 et 2. Mayence, chez Schott. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Die Themata reihen sich zwar recht gut an einander an, aber — der hässliche Potpourri-Duft, den Referent, namentlich, wenn mit so edlem Stoff, wie die Weber'schen Themata ihn haben, gespielt wird, nicht leiden mag, verschwindet doch nicht ganz. Demohngeachtet heisst Referent diese zwei Hefte willkommen; wenn er auch gestehen muss, dass der Verfasser etwas mehr dafür thun konnte. Beide Piecen sind brillant, aber leicht auszuführen, was wir noch besonders zu ihrer Empfehlung beifügen.

---

*Ch. Krebs:* Grande Fantaisie sur des thèmes favoris de l'Opéra: Linda di Chamonnix. Op. 125. Hambourg et Leipzig, chez Schuberth et Comp. Pr. 1 Thlr.

*R. Willmers:* Grandes Variations de Concert sur la Marche des Puritains. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

Herr Krebs, der uns schon so manches Gute geliefert, gibt den modernen Clavierspielern die ansprechendendsten Melodieen aus Donizetti's Linda, die wegen Mattigkeit des (uns in der neuen Fanchon weit wirksamer gebotenen) Stoffes sich in Deutschland nicht halten dürfte, ob sie gleich um kein Haar besser und schlechter ist als seine frühern Opern. Herr Krebs zeigt, dass er mit den neuesten Claviercomponisten Schritt halten kann, und liefert uns ein dankbares Bravourstück, dem nichts als Einheit fehlt, die bei solchen Potpourri's freilich nicht zu erzielen ist.

Herr R. Willmers thut es in Schwierigkeiten und weiten Sprüngen allen Andern zuvor und schreibt toller

als Liszt u. s. w. Clavierspieler ersten Ranges mögen ja nicht versäumen, diese grossen Variationen zu studiren. Seite 12 und 13 sind etwas dürftig und zeigen von wenig Erfindung. Wir wünschen, dass bei dem beständigen Haschen nach Effecten der Componist nicht ganz verloren gehe.

Beide Ausgaben sind sehr schön und der Stich deutlich.

---

*F. Liszt:* Petite Valse favorite pour le Piano. Hambourg et Leipsic, Schuberth et Comp. Pr. ⅓ Thlr.

Der Titel Valse favorite scheint eine Captatio benevolentiae zu sein. Weiss denn der Verleger schon im Voraus, dass dieser Walzer ein Favoritstück wird? Referent will dieses durchaus nicht bezweifeln und begnügt sich mit der Anzeige dieses Walzers, der sehr reizend und eigenthümlich ist. Tact 10 fehlt im ersten Viertel des Basses der Strich durch den Kopf. Seite 4, Tact 14, klingt aber abscheulich. Man sehe:



Le Comte *J. Wielhorski:* Grande Valse mélancolique pour le Piano. Op. 6. Berlin, chez Schlesinger. Prix ⅔ Thlr.

Henselt's und Chopin's Melodieen gucken heraus; Dies mag aber hier ausnahmweise zur Empfehlung des sehr hübschen Stückes dienen, das ein höchst liebenswürdiger und talentvoller Dilettant veröffentlicht. Der Walzer ist gemüthlich und voller Gefühl. Statt des angegebenen Viervierteltactes muss der ¾-Tact stehen. 16.

---

## Nachrichten.

*Dessau.* Da man in jetziger Zeit von jeder musikalischen Aufführung, wozu sich eine ungewöhnlich grosse Masse von Ausübenden zusammenfindet — gleichviel, ob die zur Production gewählten Musikstücke den grossen Vorbereitungen entsprechend sind oder nicht — ausführliche Berichte erhält, so mag es um so mehr Wunder nehmen, wenn man von einem Orte, in dem so viel für Musik gethan, so viel Musik getrieben und meist Ausgezeichnetes geboten wird, selten nur ein Mal ein kurzes Programm der durch ein vortreffliches Orchester in ungefähr jährlich dreissig Abonnementconcerten ausgeführten Symphonieen, Ouverturen u. s. w. — fast gar nichts aber von den Extraaufführungen, wozu sich zu einem Orchester von 50 Personen noch ein Chor von 150 Sängern gesellt, zu lesen bekommt. Ich kann nicht unterlassen, über eine Ausführung letzterer Art Einiges zu sagen, die sowohl der Wahl der Composition, als auch der sehr gelungenen Ausführung nach besonderer Erwähnung verdient.

In Dessau fand am 13. September in der Schlosskirche, unter Leitung des Hofcapellmeisters Dr. *Schneider*, die Aufführung von dessen Oratorium Pharao Statt.

Obgleich von Vielen behauptet wird, dass das Weltgericht unter den zahlreichen Oratorien, die dieser in der Kunst unermüdliche Mann, neben der grossen Anzahl von Instrumentalwerken, geschrieben hat, obenan stehe, so kann ich, wie so mancher Andere, doch nicht darin übereinstimmen, dass Pharao nicht dieselbe Stufe hinsichtlich seines inneren Kunstwerthes einnehmen sollte, wie jenes Oratorium, so schwer es auch ist, Parallelen überhaupt und vorzüglich da zu ziehen, wie die Sujets so verschieden von einander, wie hier, sind. Ich für meine Person muss gestehen, dass die Worte der zweiten Nummer in dem jüngst aufgeführten Oratorium: „O Herr, warum hast du uns geschlagen mit deinem Grimme u. s. w.," dann die ganze Partie der Mirjam, vorzüglich auch der Rachechor der Egyptier nicht wahrer und schöner hätten ausgedrückt werden können, und dass Nummern, wie die „Freiheit, Vaterland" u. s. w. und der Schlusschor: „Hosianna in der Höhe" zu den schönsten Tonstücken gehören, die wir auf diesem Felde der Musik aufzuweisen haben. Nicht minder erwähne ich noch den eben so wirkungsvollen als kunstreich gearbeiteten Doppelchor, in welchem Empfindungen, wie die der empörten und nach Rache schreienden Egyptier mit denen der in Gott ergebenen Israeliten, nebenbei aber noch die beiden für sich stehenden Charactere des Moses und Pharao zu einem Ganzen vereinigt sind.

Zum schönen Gelingen dieser Aufführung trug nicht wenig die vortheilhafte Besetzung der Solopartieen durch die Damen *Hagedorn* und *Rust* (Sopran) und Frau Dr. *Kurz* (Alt) bei — Herr *Diedicke*, der immer sich gleichbleibende, schöne Tenor, sang die Partie des Moses, und Herr *Krüger* mit seiner umfangreichen, sonoren Bassstimme die des Pharao mit wahrem Ausdruck. Die Leistungen der Capelle sind unter der sicheren Leitung ihres Meisters schon zu bekannt, als dass ich sie noch besonders lobend erwähnen sollte.

Und so schliesse ich denn diesen Bericht mit dem Wunsche, dass das Interesse für das Schöne und Wahre der Kunst in dieser Stadt sich immer so lebendig erhalten, und dass der Mann, der schon seit einer langen Reihe von Jahren so segensreich für sie wirkte, noch in seinen späten Tagen mit derselben Kraft, wie bis zum jetzigen Augenblick, zum Frommen und Nutzen für sie schaffen möge! —*r.*

---

*Prag.* Unsere Oper brachte in der letzten Zeit ein und eine halbe Neuigkeit, denn „Des Adlers Horst," romantisch-komische Oper in drei Acten von *Carl v. Holtei*, Musik vom Capellmeister *Franz Gläser*, können wir mit Recht nur als eine halbe Novität berechnen, da wir selbe schon eine Reihe von Jahren, in der Hauptrolle mit der trefflichen *Lutzer* besetzt, gesehen haben. Die ganze, wenn auch nicht erfreuliche Neuigkeit war „Der Herzog von Olonne," komische Oper in drei Acten nach dem Französischen des Herrn *Scribe* und *Saintine* von *Heinrich Börnstein*, Musik von *Auber*. Bevor wir mit

diesem neuesten Werk des geistvollen *Auber* in's Gericht gehen, wollen wir — aus Dankbarkeit für manche vergnügte Stunde, die uns seine früheren Compositionen gewährten — zuerst den Stoff ein wenig beleuchten, den ihm die Herren *Scribe* und *Saintine* lieferten. Die musikalischen Charactere, welche er hier vorfand, sind erstens ein Grand von Spanien und Herzog mit einem halb spanischen und halb französischen Namen (die erste Hälfte ist von Cervantes geborgt), der etwas Don Juan und sehr viel — Flegel, etwas Wüstling und Spieler, etwas Held und noch mehr Querelleur ist. Er hat ein Bischen Hochverrath getrieben, und möche gern nach Frankreich entfliehen, wenn er sich nicht fürchtete, man möchte seine Güter confisciren. Da gibt ihm die zweite Hauptperson, ein französischer Chevalier und Officier, den Rath, seiner Gemahlin seine Güter abzutreten. Der Grand war auch noch, bevor der Vorhang aufgezogen worden, im Besitz einer Braut gewesen, zum Unglück aber hatte deren Vater ihm in einem Briefe Vorwürfe über seine liederliche Aufführung gemacht, und jener in einem groben Briefe die ganze Verbindung aufgehoben. Zum Glücke befindet sich auch die dritte Hauptperson, eine junge Spanierin, im Schlosse, deren Vater unter dem Grand dient und eben ein wenig zum Tode verurtheilt worden ist; der Haushofmeister sagt, sie sei schön, und sie muss einwilligen, um dem Papa das Leben zu retten, der Grand führt die verschleierte (warum? — vorlaute Frage, damit die Oper drei Acte haben kann) Braut zum Altare, deren Schleier er eben lüften will, als der Alcade-Mayor mit Gefolge erscheint und ihn im Namen des Königs verhaftet. Im Zwischenact haben die Königlichen die Burg des Granden zerstört, die Spanierin, der Haushofmeister und seine Frau entfliehen als Candidaten der Medicin (?) verkleidet, und jene fällt in die Hände der Franzosen, schon soll sie als Spion gehängt werden, als der Chevalier dazu kommt, sie errettet, und als einige Schüsse den Mediciner in Ohnmacht stürzen, öffnet der Franzose (auf der Bühne) sein Gewand, und entdeckt, dass er ein — Mädchen sei, dem er auch gleich Herz und Hand anbietet, und da eben die Nachricht ankommt, der Grand sei im Gefängniss gestorben, so nimmt sie die dargebotene Gabe ohne Anstand an, aber die Freude soll nicht lange währen, der pfiffige Grand hat durch diesen scheinbaren Tod nur eine wirkliche Flucht bemäntelt, erscheint plötzlich, und der junge Doctor gefällt ihm sehr wohl, dass er ihn anstellen will, und endlich sein Zelt mit ihm theilt. Wie er eingeschlafen ist, will die Spanierin entfliehen, der Franzose, von einem Scharmützel zurückgekehrt, geräth mit dem Grand in Streit, dem er gestanden, dass der Doctor eine Dame sei, und sie wollen sich eben schlagen, als Officiere und Soldaten sie trennen. Der dritte Act spielt zu Buen Retiro, am Hofe des siegreichen Monarchen mit dem Hause Bourbon, die Spanierin ist Ehrendame der Königin und ihr und des Königs erklärter Liebling, die am Hofe macht, was sie will; um ihren Gemahl los zu werden, der sich in sie verliebt hat, befördert sie ihn zum Gesandten nach Rom, wo er vom heiligen Vater die Trennung seiner Ehe bewirkt, wozu nur noch die Unterschrift seiner Gemahlin nöthig ist, welche der Haushofmeister zu verschaffen verspricht, die Spanierin unterzeichnet selbe in Gegenwart ihres Gemahls und des Chevaliers, dem sie allsogleich die Hand reicht zum grossen Schrecken und Verwunderung des geprellten Granden. So sehr dieses Libretto gegen Wahrscheinlichkeit und Consequenz sündigt, ist ihm doch nicht abzusprechen, dass es einige sehr wirksame theatralische Situationen und musikalische Momente enthält, welche *Auber* — insgesammt fallen liess, wie sich denn auch in der ganzen Oper eine beträchtliche artistische Alterschwäche kund gibt, und wenn wir auch in einer *Auber*'schen Oper von heutzutage keine tiefe Characteristik verlangen, so ist man doch gewohnt, ansprechende Motive, eine pikante Instrumentation darin zu finden, aber in dieser Oper tauchen höchstens zwei bis drei Quadrillen auf — ein schwacher Ersatz für dritthalb Stunden Langeweile! *Auber* hat sich in seinem „Schnee,“ im „Maurer und Schlosser,“ dem „Concert am Hofe“ u. s. w. als tüchtigen Tonsetzer im Boieldieu'schen Genre bewährt, in der „Stummen von Portici“ sogar theilweise zur heroischen Oper aufgeschwungen. Von dieser Oper an hat *Auber* eine absteigende Bewegung angenommen, ein sehr musikalisch gebildeter Referent behauptet, es ginge mit ihm nicht Schritt-, sondern Sprungweise, nicht in Stufen, sondern in Terrassen und Abhängen abwärts, „Fra Diavolo“ kann sich mit der „Stummen“ nicht mehr messen, doch enthält er viel frisches Leben und eine gut gezeichnete komische Figur, Lord Kockburn; Gustav (die Ballnacht) leidet schon an Ideenmangel und Bizarrerie. Im „Schwarzen Domino“ endlich tritt die neue Manier *Auber's*, der er seitdem in allen seinen Singspielen folgt, zum ersten Male völlig ausgebildet in ihrer ganzen Nichtigkeit auf. *Auber's* Melodieenvorrath ist zu Ende, er hat mittlerweile *Beethoven* und *C. M. v. Weber* kennen gelernt, und gefunden, dass diese Meister oft durch blose Harmonieeffecte die ungeheuerste Wirkung hervorzubringen wissen. Das hat er sich gemerkt. Seine neueren Cantilenen sind daher insgemein mehr harmonischen als melodischen Ursprunges, d. h. mehr aus den zufälligen höchsten Tönen von (meist bizarren) Harmoniefolgen, als aus dem so recht aus voller Brust singenden Gesang, wie er sich z. B. bei *Mozart*, den alten Italienern, in Volksliedern u. s. f. findet, hervorgegangen. Dabei haben alle neuern *Auber*'schen Motive eine gewisse fade, widerliche Süsslichkeit und Leichtfertigkeit, ja Frivolität im Ausdrucke, welche an die lithographischen Mädchenköpfe von *Grevedon* und *Deveria* mahnt, die uns mit verdrehten Hälsen und Hetärenmienen aus den Auslagskästen der Kunsthandlungen anschielen. Endlich hat sich *Auber*, ächt französisch, entschieden einer Coupletsmanier zugewendet, die allein schon jenen dramatischen Ausdruck zur Unmöglichkeit macht. Ob Cajus oder Titius liebt oder hasst, fürchtet oder hofft: er wird uns seine Liebe oder seinen Hass, seine Furcht oder Hoffnung in Couplets mittheilen. Soll Cajus mit Caja, oder Titius mit Titia ein Duett singen, so singt le 1 Couplet Er, le 2 Sie, und le 3 Er und Sie. Wo aber diese Coupletsmanier schlechterdings nicht anwendbar ist, da besteht *Auber's* dramatischer Styl im Folgenden: Er lässt im Orchester einen Walzer, oder eine Contredanse leiern, wozu die

auf der Bühne stehenden Personen, was sie zu sagen haben, in kurzen Noten parlando hineinwerfen. Am unerträglichsten und jedes feinere Gefühl beleidigend aber wird diese Manier, wenn einmal im Texte eine höhere Rücksicht berührt wird, wenn z. B. eine Preghiera vorkommt. Schon im „Schwarzen Domino," schliesst der erwähnte Referent, ist diese Manier durchaus da, in „Zanetta" ist sie, wo möglich, noch wässeriger, die „Krondiamanten" dünken uns ein non plus ultra, und dennoch ist dieser „Herzog von Olonne" noch ein plus ultra. Eine Nummer ist unbedeutender und flacher als die andern. Eine der auffallendsten ist Bianca's Nachtgebet im Zelte; in übel zusammenhängenden Harmoniefolgen, in welcher die Accorde gleichsam blinde Kuh mit einander spielen, bewegen sich die Bläser, wozu die Violinen ein unendliches kritzelndes Gefidel ausführen, eine Idee, die dem Componisten so sehr gefiel, dass er nicht ermangelte, sie schon in der Ouverture anzubringen. Was wäre aus der Situation zu machen gewesen, wo der Chevalier unter dem Fenster rechts, der Herzog unter dem Fenster links ein Ständchen anstimmt und gleichzeitig die Hofcapelle unter dem Balcone eine Serenade bringt! Ein *Mozart* (nach dem Beispiele der Ballscene im Don Juan), oder *Spohr* (nach dem zweiten Satze der Weihe der Töne) hätte hier drei, zugleich ihre Träger characterisirende Motive erklingen lassen und verbunden; *Auber* fertigt die Sache so schlecht ab als möglich, man muss des Glaubens werden, dass Herzog, Chevalier und Hofcapelle sich früher über das vorzutragende Tonstück verständigt und es mit einander eingeübt haben.

(Fortsetzung folgt.)

*Leipzig*, den 10. October 1842. Längere Zeit hindurch haben diese Blätter ausführliche Mittheilungen über die hiesigen musikalischen Kunstereignisse nicht gegeben, obgleich Manches vorgekommen ist, was nicht nur erwähnenswerth und auch für weitere Kreise interessant, sondern sogar von wahrhaft künstlerischer Bedeutung sein dürfte. Wir rechnen hierzu vor Allem die Begründung eines Conservatoriums für Musik, das wir der Gnade Sr. Majestät unseres Königs, der kräftigen Mitwirkung *Felix Mendelssohn-Bartholdy's* und anderer ausgezeichneter Künstler, so wie der thätigen und uneigennützigen Kunstliebe mehrerer hiesigen Kunstfreunde verdanken, und dessen ausserordentlich günstiges Gedeihen zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Seit Ostern d. J. erst besteht diese Bildungsanstalt, und gegen 50 Schüler und Schülerinnen, meist aus dem Auslande, haben schon in dieselbe aufgenommen werden können; Beweis genug, wie sehr, bei der weit verbreiteten Liebe zur Musik, eine solche Anstalt die, mehr als Privatunterricht, gründliche und vielseitige Bildung verspricht, allgemein Bedürfniss geworden ist. Wir gedenken nächstens eine möglichst specielle Darstellung der Verhältnisse und inneren Einrichtung dieses Instituts zu geben, das bestimmt zu sein scheint, weit über die Grenzen unserer Stadt und unseres Landes hinaus auf vielfache Weise zur Förderung der Kunst beizutragen.

Ein anderes, zwar schon sehr altes, aber in seinen Leistungen jugendlich kräftiges Kunstinstitut, das auch im Auslande hochgeachtet wird, ist das Institut unserer Abonnement- oder Gewandhausconcerte. Diese Concerte bilden recht eigentlich den Mittelpunct unseres musikalischen Lebens und Treibens, sowohl durch Vereinigung der besten hiesigen Kunstmittel und des gebildetsten Theiles unseres Publicums, als durch die darin gebotenen Kunstleistungen, welche unter *Mendelssohn-Bartholdy's* mehrjähriger Leitung zu einer seltenen Vollendung herangereift sind. Da *Mendelssohn* durch seine eingegangenen Verbindungen mit Berlin verhindert ist, wie bisher auch in bevorstehender Saison die Leitung dieser Concerte zu übernehmen, so hat die Concertdirection an seine Stelle den als Componist und Virtuos gleich rühmlich bekannten Herrn *Ferd. Hiller* berufen, und wir können ihr wie uns zu dieser umsichtigen Wahl nur Glück wünschen. Ein Institut, wie das unserer Gewandhausconcerte, das in und mit der Gegenwart lebt, aber durch sie für die Zukunft, für Förderung der Kunst wirken soll, bedarf der jugendlich kräftigen Leitung eines Künstlers, der auf der Höhe seiner Zeit steht und durch wahre vielseitige Bildung im Stande ist, auf Veredlung und Fortbildung ihres Geschmacks und Kunstsinnes einzuwirken. So weit wir *Ferdinand Hiller* kennen, dürfen wir hoffen, er werde in *Mendelssohn's* Geist und Sinne die Anstalt leiten; was dieser für die Kunst bei uns in so ausgezeichneter Weise gewirkt hat, wird ihn dabei trefflich unterstützen.

Das erste Abonnement- oder Gewandhausconcert, unter *F. Hiller's* Direction, fand am 1. October Statt: das Repertoir enthielt: Ouverture zu Euryanthe von *C. M. v. Weber*. — Scene und Arie aus Belisario (Sin la tomba) von *Donizetti*, gesungen von Fräul. *Sophie Hagedorn*, herzogl. Dessauischer Kammersängerin. — Concert für Pianoforte (G moll), componirt und vorgetragen von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*. — Scene und Arie aus Oberon (Ocean, du Ungeheuer) von *C. M. v. Weber*, gesungen von Fräul. *Hagedorn*. — Lieder ohne Worte für Pianoforte, componirt und vorgetragen von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*. — Symphonie von *L. v. Beethoven* (B dur, No. 4).

Das Orchester schien in Gegenwart seines Meisters dem neuen Führer zeigen zu wollen, was es vermag, und so erhielten wir in der Ausführung der Ouverture und der Symphonie zwei in jeder Hinsicht ausgezeichnete Orchesterleistungen, wobei wir zugleich Herrn *Hiller's* einsichtige und fein beobachtende Leitung rühmend anerkennen müssen.

Fräul. *Hagedorn*, eine gut gebildete Sängerin mit Talent und sehr bedeutenden Stimmmitteln, erfreute sich bereits in einem Abonnementsconcerte des vergangenen Winters des ehrendsten Beifalls unseres Publicums und wurde freundlich aufgenommen; ihre Leistungen erhielten verdiente Anerkennung, würden aber gewiss viel grössere Wirkung hervorgebracht haben, wenn die geehrte Künstlerin nicht durch ein unbegreifliches, wie es scheint ihr zur Gewohnheit gewordenes, Verschleppen der Tempi derselben sehr geschadet hätte. Die Arie von *Donizetti* verlangt durchaus ein lebendiges und kräftiges Tempo, wenn sie wirken soll; nicht weniger die grossartige Scene aus Oberon, die namentlich gegen das

Ende hin zwar nicht übereilt, aber wie unaufhaltsam getrieben werden muss, und die geradezu peinlich wirkt, wenn die Sängerin damit gar nicht vorwärts kommt. Grosse, schöne Stimmen gefallen sich nur gar zu leicht im Verziehen der Tempi, weil sie sich gern überall aufhalten möchten, wo ihnen Gelegenheit zu glänzender Entfaltung des Tones geboten wird; man kann daher nicht oft genug darauf aufmerksam machen, und wir thun es hier um so lieber, weil wir es mit einer sehr begabten und ernst strebenden Künstlerin zu thun haben, deren Leistungen im Uebrigen höchst schätzens- und achtungswerth sind.

Die grösste, eine wirklich begeisternde Wirkung erreichte *Mendelssohn*, der gleich bei seinem Erscheinen enthusiastisch begrüsst wurde, durch sein Clavierspiel; so vollendet und meisterhaft in jeder Hinsicht wie er, spielt Keiner; keiner der gerühmtesten Virtuosen spielt ihm nach in gleicher Wirkung. Nicht die ausgezeichnetste Virtuosität allein ist es, die sich Beifall erzwingt und oft zur Bewunderung drängt, der künstlerische Geist hauptsächlich, der alle Leistungen *Mendelssohn's* beseelt, reisst jeden Hörer unwillkürlich mit fort, dringt tief und bleibend in Herz und Gemüth, wenn andere glänzende einseitige Virtuosenleistungen zwar lärmende aber flüchtige Triumphe auf leerem Boden feiern. Als *Mendelssohn* mehrere seiner schönen Lieder ohne Worte gespielt hatte, und der Beifall nicht enden wollte, setzte er sich wieder an das Instrument und improvisirte über eines seiner Lieder und die Hauptmotive der eben erst aufgeführten Ouverture zu Euryanthe, so wie der Arie aus Oberon; wir wissen wohl, so zu phantasiren wie er es thut, verdankt man dem Himmel gewiss nicht weniger wie dem Künstler; nur wenige zu allen Zeiten sind so reich begabt gewesen wie er es ist, und wem viel gegeben, der kann und soll viel leisten; aber wenn wir einerseits die geniale Conception bewundern, die feine und geistvolle Verarbeitung derselben hoch preisen, so müssen wir andererseits die technische Gewandtheit anstaunen, die mit der unfehlbarsten Sicherheit und Meisterschaft Schwierigkeiten ausführt, die eben erst geschaffen wurden, die mit der Ausführung selbst wachsen und oft geeignet wären, für die bedeutendsten Virtuosen ein Gegenstand langer und mühsamer Studien zu sein. *Mendelssohn* wirft das Alles so leicht hin, als müsste und könnte es nur so sein; keinerlei Mühe und Anstrengung wird sicht- oder hörbar, die ganze grosse Kunstleistung strömt natürlich, frisch und unaufhaltsam, ohne ängstliches Haschen nach Effect, ihres Sieges gewiss, der ja auch nie ausbleibt, wenn Natur und Kunst Hand in Hand gehen. Wir haben unser bedächtiges Publicum der Gewandhausconcerte noch nie in solchem Enthusiasmus gesehen, als nach dieser glänzenden Improvisation *Mendelssohn's*; wie diese lebendige Theilnahme den Sinn und die Bildung unseres Publicums ehrt, so möge sie zugleich auch *Mendelssohn* ein Zeichen sein, dass seine künstlerische Wirksamkeit bei uns einen ergiebigen Boden gefunden und reiche Früchte getragen hat.

*Robert* †.

---

Am 1. October starb zu Leipzig, in der Blüthe ihrer Jahre, die treffliche Pianofortespielerin *Charlotte Fink*, Tochter des früheren Redacteurs dieser Blätter.

---

Redacteur: *M. Hauptmann.*

---

# *Verzeichniss neuerschienener Musikalien*

## und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom 3. bis 9. October d. J.*

*Becker, J.*, 6 Lieder f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. Op. 32. Heft 1. 2. Partitur u. Stimmen. Leipzig, Klemm. à 15 Ngr.

*Berner, F. W.*, Cantate z. Bibelfeste f. 4 Singst. u. Orch. Orig. Part. m. Clav.-Ausz. Breslau, Grosser. 2 Thlr. 10 Sgr.

*Blassmann, A.*, An die Entfernte u. Die Sennin v. N. Lenau f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 2. Dresden, Meser. 7½ Ngr.

*Brunner, C. T.*, Kleine Etuden f. d. Pfte f. Kinder geschrieben, die noch keine Octave greifen können u. s. w. Op. 23. Heft 4. Leipzig. Klemm. 10 Ngr.

— Fant. üb. beliebte Mot. a. d. Oper: Die Tochter d. Regiments v. Donizetti f. d. Pfte zu 4 Händen. Op. 44. Ebend. 20 Ngr.

*Cäcilia*. Eine Zeitschrift f. d. musik. Welt herausgeg. v. einem Vereine v. Gelehrten, Kunstverständigen u. Künstlern. Band XXII. Heft 88. Mainz, Schott.

*Ciccarelli, A.*, Recueil de Romances Ital., franç. et allemand. p. Contralto ou Mezzo-Soprano avec Pfte. No. 5. Il Sogno. 7½ Ngr. No. 6. L'Ange et la Prisonnière. 5 Ngr. Dresden, Meser.

*Donizetti, G.*, Alina, Regina di Golconda. Ouv. f. Pfte. Prag, Hoffmann. 45 Kr.

*Fischer, W.*, Matrosen-Lied aus Monaldeschi v. H. Laube f. 1 Singst. m. Pfte. Dresden, Meser. 5 Ngr.

*Hampel, J.*, Russischer Galopp f. d. Pfte. Op. 2. Prag, Hoffmann. 15 Kr.

*Henselt, A.*, Rhapsodie p. le Pfte à 4 m. Op. 4. Dresden, Meser. 10 Ngr.

*Hirsch, R.*, Spruch f. Haus. Spruch beim Wein. Altdeutsche Sprüche v. L. Hallrsch f. Bass m. Pfte. Op. 4. Prag, Hoffmann. 30 Kr.

*Hünten, F.*, Var. sur 1 Cavatine favor. de Maria Padilla de Donizetti. Op. 127. No. 1. Fant. brill. sur Nebucadonosor de Verdi. No. 2. p. le Pfte. Leipzig, Breitkopf et Härtel. à 20 Ngr.

— La Cerrito. Grande Valse ital. de Donizetti arr. p. le Pfte. Ebendaselbst. 10 Ngr.

*Huth, L.*, 6 Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 29. Lpz., Klemm. 15 Ngr.

*Labitzky, J.*, Le bal à l'isle de Sophie. Coll. de Quadr. arr. d'après des Melod. d. Opéras fav. p. le Pfte. No. 8—11. Prag, Hoffmann. à 30 Kr.

*Langer, G.*, Berglied v. H. Blüher f. Tenor m. Pfte. Dresden, Meser. 7½ Ngr.

*Lasekk, C.*, et *F. A. Kummer*, Récréat. mus. ou Choix de Morceaux d'une difficulté progress. p. le Pfte et Vcelle obligé (ou Violon). No. 1. 27½ Ngr. No. 2. 25 Ngr. No. 4. 27½ Ngr. Ebend.

*Lichmann, J.*, Chinesen-Polka f. Pfte. Prag, Hoffmann. 15 Kr.

*Martinowsky, J. P.*, Nápěwy pjsnj národnjch W. Čechách (f. Gesang u. Pfte). Swezek I (3 Fl. c.) II. Oddělenj 1 (40 Kr. n.) Ebend.

*Mendelssohn-Bartholdy, F.*, 6 Lieder m. Pfte. Op. 57. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 25 Ngr.

*Meyer, G.*, Gebirgs-Klänge. 2 beliebte Polkas f. d. Pfte. Dresden, Meser. 7½ Ngr.

*Neuberg, W.* Ritter v., Rosa-Walzer f. d. Pfte. Op. 3. Prag, Hoffmann. 45 Kr.

*Paccini, G.*, Ivanhoe. Ouvert. f. Pfte (45 Kr.) u. zu 4 Händen (54 Kr.) Ebend.

*Reissiger, C. G.*, Frühlingszauber v. R. Hirsch f. Sopr. od. Ten. m. Pfte. Op. 172ᵃ. Leipzig, Klemm. 15 Ngr.
*Schön, M.*, Morc. de Salon. Arabesque p. le Viol. avec Pfte. Op. 20. Breslau, Grosser. 15 Sgr.
*Schreinzer, F. M.*, 6 Eglogues p. le Pfte. Op. 7. Cah. 1. 2. St. Petersburg, Päz. à 20 Ngr.
— 3 Pièces caract. p. le Pfte. Op. 11. Ebend. 22½ Ngr.
— Sehnsucht nach d. Vaterlande v. Dr. R. Münzloff f. Bass m. Pfte. Op. 15. Ebend. 10 Ngr.
— 3 Gedichte v. W. Hauff f. Bass m. Pfte. Op. 19. Ebend. 15 Ngr.
*Schubert, Fr.*, 5 Clavierstücke. Aus seinem Nachlasse. Lpzig, Klemm. 1 Thlr. 15 Ngr.
— Dieselben No. 1. Allo moderato. No. 2. Scherzo. à 10 Ngr. No. 3. Adagio. 7½ Ngr. No. 4. Scherzo con Trio. 10 Ngr. No. 5. Allo patetico. 15 Ngr. Ebend.
*Skraup, F.*, Böhmische Lieder m. deutscher Uebers. v. Swoboda f. jede Stimme m. Pfte. Op. 26. No. 1. 15 Kr. No. 2. 20 Kr. No. 3. 38 Kr. No. 4. 20 Kr. Prag, Hoffmann.
*Skraup* jun., *Joh.*, 2 Jägerlieder f. d. 4stimmigen Männerchor. Op. 5. Ebend. 1 Fl.
— Die letzte Revue v. J. L. P. Wolff f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 6. Ebendaselbst. 1 Fl.
*Spontini*, Vestalin. Ouv. f. 2 Flügel zu 8 Händen. Lpz., Klemm. 1 Thlr.
*Trautvetter*, Baron v., Der Abschied vom Grabe meiner Konstanze. Larghetto f. d. Pfte. Prag, Hoffmann. 20 Kr.
*Venec.* Shirkà Ceských zpěvů. Redaktor Fr. Skraup. (Mit Mus. Beilagen). L. 1. 2. Ebend. à 30 Kr. n.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

# Ankündigungen.



Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten October. № 42. 1843.

**Inhalt:** Das Doubletten-System ist keine neue Erfindung. — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Berlin. Aus Prag. Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

## *Das Doubletten-System ist keine neue Erfindung.*

Ueber das Doubletten-System oder die Einrichtung, dass man eine Orgelstimme für zwei verschiedene Manuale, also auch ohne Coppelung, doppelt benutzen kann, ist in neuerer und neuester Zeit mehrere Male Erwähnung geschehen; z. B. in der Allgem. Leipziger Musikal. Zeitung, Stück 51, vom 21. December 1836, und in dem vor einiger Zeit in Breslau bei Leuckart erschienenen, dem Schlimbach ähnlichen, nach dem Urtheile verehrungswürdiger Autoritäten sehr nützlichen Handbuche über die Orgel und ihren Bau, Seite 15, als allerneueste Erfindung benannt, der Name des Erfinders aber aus (wie es dort heisst) „nicht zu erörternden Gründen" verschwiegen! — Dass derselbe verschwiegen wurde, liegt wohl daran, weil es doch eine zu gewagte Sache ist, sich auf öffentliche Weise mit fremden Federn zu schmücken, und man leicht befürchten muss, zu einer Zeit, wo es am Empfindlichsten ist, gerupft zu werden. —

Der Name des sinnigen Erfinders dieser Einrichtung ist mir ebenfalls nicht bekannt; doch will ich versuchen, zur Ergänzung der Sache selbst Etwas beizutragen.

Im letzten Dritttheile des vorigen Säculi erbaute Herr *George Friedrich Grünberg* sen. aus Alt-Stettin in die damalige einzige evangelische Kirche (auch Kreuz- oder Graben-Kirche genannt) zu Posen eine neue Orgel von 11 Registern für das Hauptwerk, 6 Registern für das Oberwerk, darunter 5 Doublettenstimmen sind. — Ferner: im Jahre 1824 erbaute Herr *August Wilhelm Grünberg* jun. aus Alt-Stettin in die Nicolai-Kirche zu Pasewalk in Vorpommern ein neues ebenfalls 8füssiges Werk mit 2 Manualen, welches im Oberwerk ebenfalls 3 Doublettenstimmen hat; bei diesem letztern Werke war ich treuer Mitarbeiter, kenne daher die Freuden und Leiden dieser scheinbaren Vereinfachung ganz genau, da die Ausführung nicht allein meine Arbeit war, sondern da ich selbst mit Herrn *Grünberg* (dessen Namen ich mit Verehrung nenne, da er alle Tugenden eines tüchtigen Meisters in sich vereinigte) über diesen Gegenstand viel berathen und erprobt habe. — Es wäre zu wünschen, dass, wenn vielleicht die Herren *Buchholz* und *Marx* in Berlin, oder sonst Männer von Fach, nähere Kunde von dem Erfinder, der auf diese Art die Orgeln simplificirte, hätten, sie dies öffentlich mittheilten, als warum sie hierdurch gebeten werden. — In *Silbermann's* Werken fand ich dergleichen nicht; auch dessen Schüler *Hildebrand* hat es nicht angewendet. Es muss daher in die Zeit *Wagner's*, *Marx* sen. und *Migend*, *Buchholz* sen. und *Grünberg* sen. fallen. Dergleichen Irrthümer tauchen häufig aus älterer Zeit auf, wo Berichtigungen unterblieben sind; wir wollen uns doch möglichst dagegen verwahren.

Die Einrichtung dieser Doubletten-Windladen ist folgende: Im ersten Falle sind die Windladen wie gewöhnlich combinirt; es liegt neben der Canzelle des Hauptwerkes die Canzelle zum Oberwerke. Würde nun beim Principal 8 Fuss angefangen, so erklingt dieser im Oberwerke mit dem zweiten *C* auf dessen grosses *C*, also für das Oberwerk ein Principal 4 Fuss u. s. w.; die Windladen müssen nun wegen der Doublettstimme im Oberwerke um eine Octave länger werden. Ferner sind hierzu erforderlich: durchweg mit Verführungen versehene Windstöcke, welche aus zwei Hälften bestehen. Zu jeder Pfeife (welche zugleich als Doublette benutzt wird) sind im untern Stocke zwei Löcher gebohrt, eins in die Canzelle des Oberwerkes, und eins in die Hauptwerks-Canzelle; diese beiden sind durch eine sogenannte Verführung mit einander verbunden, zur Verhütung des Windverschleichens aber kleinere Ventilchen von verdoppeltem Leder angebracht (ich machte später die grösseren aus Zinn); in der alten Domkirche zu Camin in Pommern finden sich im Basse Combinationen, wo diese Ventilchen aus Leder schon vorkommen. Registratur, Claviatur und Abstractur ist dieselbe wie bei einem Werke mit wirklichen vollen Stimmen. Es wird also nichts weiter erspart, als für jede Doublette 3 Octaven Pfeifen, wogegen die sehr umständliche Art der zusammengesetzten Pfeifenstöcke viel mehr Zeit kosten und die Windladen länger werden müssen, welches man indess vermeiden kann, wenn man die Doublette aequal in das zweite Manual übertönen lässt, z. B. Octavo 4 Fuss im Hauptwerke würde Principal 4 Fuss im Oberwerke; Gedackt 8′, Flüte 4′, Octave 2′ (oder Flautino 2′) treten, desgleichen ins Oberwerk.

Nachtheile sind aber: dass so ein Werk mit Doubletten, wie ich aus eigener Erfahrung in Pasewalk kennen gelernt habe, höchst schwierig und nie ganz rein zu stimmen ist. — Denn es ist natürlich: jedes Clavier einzeln gespielt, bekommt die Pfeife aus einer Oeffnung

(Canzelle) den Wind, während gekoppelt oder schon in der Octave angehalten, die eine Pfeife (hier das zweite *C*) aus zwei Canzellen den Wind bekommt, mithin viel höher klingt, als es mit den übrigen gestimmt ist. Auch ferner: wird eine nicht combinirte Stimme mit einer combinirten oder Doublettenstimme gekoppelt, diese Doublette aber zugleich im Untermannal gezogen, so klingt die Doublette, welche nun den doppelten Wind erhält, bedeutend höher.

Dies und dann der Mangel an Kraft, weil in der gekoppelten Octave angehalten, immer der mittlere Ton nur einfach klingt, welcher eigentlich binden d. h. kräftig sein soll, ist ein Grund, weshalb ich bei den von mir ausgeführten 30 Neubauten diese Einrichtung nicht angewendet habe, und von dem hochwohllöblichen Kirchencollegio der genannten evangelischen Kirche zu Posen bereits beauftragt wurde, die Kosten zur Verstärkung durch wirkliche Stimmen und der Reinstimmung jenes genannten Werkes zu veranschlagen.

Nachträglich will ich nur noch bemerken: wie in oben genanntem Handbuche, Seite 15, einer Art von Spannbälgen Erwähnung geschehen, die sich nach allen 4 Seiten öffnen, welche in Kohlo bei Grünberg sich befinden soll. Das Dorf Kohlo liegt aber zwischen Guben und Pförten und dieser Balg befindet sich in Logau bei Grünberg. — Ferner Seite 196 ist in der Erdmannsdorfer Orgel-Disposition Flütedouce 8′ als nur 4füssig bezeichnet, welcher Druckfehler zu berichtigen ist.

Hirschberg in Schlesien.

*Buckow*, Orgelbaumeister aus Danzig.

---

## Recensionen.

*A. Dreyschock:* Morceau de Concert pour le Piano avec accompagnem. d'Orchestre. Op. 27. Mayence, Schott.
— — La coupe, chanson à boire pour le Piano. Op. 25. Ebendaselbst.

Die Werke des Herrn Dreyschock treten mit einer Prätension auf, welcher — wir müssen es gestehen — der Inhalt selten entspricht. Für das Instrument enthalten sie viel Schweres, doch wenig Neues und Eigenthümliches. Aesthetisch betrachtet aber vermissen wir nicht nur eine wahrhaft künstlerische Intention und einen gebildeten Geschmack, sondern auch, und vor Allem, eine gründliche Kenntniss des Satzes und der Composition, davon eine grosse Armuth und Unbeholfenheit in harmonischer, modulatorischer und formeller Beziehung die natürlichen Folgen sind.

An diesem Gebrechen leiden auch die vorstehenden Compositionen. Das Concertstück, C moll, C, Allegro maestoso, hat im Wesentlichen die Form eines ersten Concert-Allegro ohne Mittelsatz, enthält viel Bravour, ist aber in Erfindung und Ausführung ein dürftiges und schwaches Werk. Einzelne gelungene Phrasen und Perioden sind nicht bedeutend genug, um das mangelreiche Ganze zu heben.

Die andere Composition, ein Trinklied ohne Worte (!), hat wenigstens das Verdienst, bei ihrem geringen Werthe nicht so grosse Ansprüche an die Fertigkeit des Ausführenden zu machen.

Von demselben Verfasser liegt uns vor:

Six airs écossais transcrits pour le Piano en forme d'études. Mayence, Schott.

Wie ehemals die Variationen, so sind jetzt Transscriptionen an der Tagesordnung. Wir haben nichts gegen diese Art moderner Einkleidung, wenn sie discret ist und mit feinem Gefühl in das Wesen der zu übertragenden Melodieen eingeht. — Hier sind sechs wilde Blumen des Hochlandes in das, nicht immer sehr geschmackvolle, Gewand von Etuden gehüllt. Einige nehmen sich darin leidlich salonmässig aus, andern will es gar nicht recht passen und man merkt ihnen den Zwang an. Von ihrer Eigenthümlichkeit ist bei dieser Metamorphose wenig übrig geblieben — oder berücksichtigt worden.

---

*E. Pirkhert:* Trois airs allemands pour le Piano. Oeuv. 7. Vienne, Mechetti.

Es ist etwas Sinniges, das Gemüth Anklingendes in diesen kleinen Stücken, obgleich die Composition von noch nicht sehr sicherer Hand zeugt.

Das erste (F moll) würde sich heben, wenn der Mittelsatz (Des) etwas contrastirender wäre. Am Wenigsten gelungen ist No. 2, G moll. Es hat etwas Zerflossenes, keinen rechten Hauptpunct. Unschön sind die vielen Wiederholungen und Transpositionen von je ein und zwei Tacten (sogenannte Rosalien). Das dritte (H dur), ein zweitheiliges Lied, macht eine gute Wirkung, die sich durch einige harmonische Verbesserungen erhöhen würde.

Die Behandlung des Claviers ist sehr geschickt.

Warum nennt Herr Pirkhert, der doch wohl ein Deutscher ist, diese Stücke insbesondere „Airs allemands"?

---

*H. Bertini jeune:* 50 Préludes pour le Piano. Op. 141. En trois suites.
— — Le double dièze. Rondino étude. Op. 143. Beide Werke Mainz, bei Schott.

Ein Zweck dieser Präludien ist nicht angegeben. Es sind kleine leichte Sätze von ein oder zwei Seiten, in deren meisten ein kurzes Motiv etudenartig fortgeführt ist. Etwas Besonderes, sich Auszeichnendes haben wir darunter nicht gefunden. Anfängern, die über die Elemente hinweg sind, dürften manche nützlich und angenehm sein. Einige sind gar zu unbedeutende Papierschnitzel. Andere haben in ihrer Gestalt etwas zu Vages, Unbestimmtes, um irgend wem zu Nutzen oder Vergnügen gereichen zu können.

---

*Fréd. Burgmüller:* La montagnarde. — — La reine des Fées. — — Diana. } Valses brillantes. Mayence, Schott.

Die Namen-Verleiherinnen prangen auf dem Titel der schön lithographirten Noten. Die Feenkönigin hätten wir als solche weder aus dem Bild, noch aus der Musik erkannt. Die Walzer sind leicht zu spielen und klingen gut. Etwas Ausergewöhnliches ist von ihnen

nicht zu melden. Mit dem Beisatz brillant ist man sehr freigebig.

---

*A. Fesca:* Souvenir à Henselt. Trois morceaux de Salon pour le Piano à 4 mains. Oeuv. 7.

— — Introduction et grand Rondeau pour le Piano à 4 mains. Oeuv. 3. Beide bei Meyer in Braunschweig.

Henselt's poetische, üppige Klangfülle scheint in Herrn Fesca eine verwandte Saite berührt zu haben, davon er die Eindrücke hier in seiner Weise reproducirt. Der Character dieser Compositionen ist vorzugsweise sentimental, zu wollüstig-schwärmerischen Klängen geneigt. Ein leicht gestaltendes Talent spricht angenehm an. Hüte sich nur der Componist, sich dadurch zu Flüchtigkeit verleiten zu lassen. Auch seine Empfindungen verlieren sich leicht zu einer gewissen Breite und Süsslichkeit. Eine gedrungene Form, ein planmässig durchdachtes Ganze, ein bestimmteres Hervortreten und Festhalten von Satz und Gegensatz wäre es, was derselbe zu erstreben hätte. Gerade vom wirklichen Talent, und dafür erkennen wir Herrn Fesca, fordern wir, dass es die strengste Kritik an sich selbst lege.

Die trois morceaux sind weit vorzüglicher, als das grand Rondeau, das auch ein etwas früheres Werk ist, in welchem sich die Schwächen, zu denen sich Fesca's Talent hinneigen möchte, schärfer herausstellen. Ersteres Werk aber wird allen Clavierspielern Freude machen, wie es dem Referenten gemacht hat.

Aus der Lehre von harmonischen Fortschreitungen und Stimmenbewegungen scheint sich der Componist nicht viel zu machen, und schreibt Gänge, die wir in keiner Weise zu entschuldigen oder gar schön zu finden wüssten. Darüber findet sich Gelegenheit vielleicht einmal ausführlicher zu reden.

---

## Nachrichten.

*Berlin*, den 2. October 1843. Die täglichen Vorstellungen im königl. Schauspielhause haben ihren ungestörten Fortgang. Gleichzeitig wurde bisher Sonntags im Schlosstheater zu Charlottenburg und zuweilen auch in Potsdam gespielt. Für die in diesem Monate beginnenden französischen Vorstellungen ist ein kleines Theater im Concertsaale eingerichtet worden. Drei deutsche Meisterwerke sind im September zur sehr gelungenen Ausführung gekommen: Don Juan, Fidelio, Jessonda. Durch die Mitwirkung der Mad. *Köster*, geb. *Schlegel*, in den Gastrollen der Donna Anna, Lenore und Jessonda wurde die Wahl der genannten Opern möglich, und auch die übrige Besetzung nach den vorhandenen Mitteln auf das Beste bewirkt. Dem. *Marx* sang die Elvira und Amazili mit vielem Feuer. Madame *Köster* ist durch ihr tiefes Gefühl, ihre Kunstbildung und einfach edle Vortragsweise ganz für die deutsche Oper geeignet; ihre Sopranstimme ist in den Mitteltönen am wohlklingendsten, in der Höhe zuweilen etwas scharf. Das Portament, wie die Leichtigkeit der Coloratur ist vorzüglich, die Intonation musterhaft rein und die Aussprache deutlich. Mit vorzüglichem Darstellungstalent begabt, bekundet Mad. *Köster* ihren Beruf zur dramatischen Sängerin auf das Unverkennbarste. Als ächte Künstlerin verschmäht dieselbe den falschen Schein, um blendende Effecte, ohne Wahrheit des Ausdrucks, zu suchen. Geschmack und Empfindung begleitet ihren Gesang. Daher steigert sich auch der Beifall bei ihren Kunstleistungen, je mehr man ihre Intentionen erkennt, die auf Schönheit und Wahrheit begründet sind. Donna Anna und Jessonda hat Mad. *Köster* zwei Mal dargestellt. Auch Dem. *Tuczeck* ist als anmuthsvolle Darstellerin der Zerline, wie Herr *Mantius* als Don Ottavio und Nadori rühmlichst zu erwähnen. Weshalb ihm nicht auch die hohe Tenorpartie des Florestan in Fidelio zugetheilt wird, ist nicht wohl einzusehen, da der bisherige ehrenwerthe Inhaber dieser Rolle sich lange genug damit angestrengt hat, auch als Darsteller noch immer Ausgezeichnetes leistet. Den Don Juan gibt Herr *Bötticher* jetzt mit weit grösserer Gewandtheit als früher. Leporello sollte indess, als tiefe Bassrolle, doch Herrn *Zschiesche* zugetheilt werden, der nun in dieser Oper gar nicht beschäftigt ist. Ein junger, kürzlich angestellter Bassist von starker, doch noch wenig ausgebildeter Stimme, Herr *Behr*, singt jetzt die schwere Partie des Comthurs in der Geisterscene nur mühsam, nicht kräftig und sicher genug. Diese mystischen Harmonieen der Unterwelt erfordern einen tüchtigen Sänger! — Ausser den drei genannten Opern wurden noch im September gegeben: Die Tochter des Regiments, am 8. v. M. für das Militär nach der ersten grossen Parade, bei Anwesenheit des Kaisers von Russland, welcher indess das Theater nicht besuchte. Ferner wurde aufgeführt: Der Freischütz, durch Mad. *Köster-Schlegel* als Agathe und Herrn *Mantius* als Max ausgezeichnet. Am 17. v. M. dem zweiten grossen Paradetage, wurden auf allerhöchsten Befehl Die Krondiamanten gegeben, zu welcher Vorstellung der grösste Theil der Billette an das Militär vertheilt war.

Die italienischen Opernvorstellungen haben am 16. September auf der am 1. September wieder eröffneten Königsstädtischen Bühne mit *Bellini's* gehaltlosester Oper Beatrice di Tenda begonnen. Die neue Gesellschaft hat Anfangs den grossen Erwartungen nicht ganz entsprochen; nach der Lucia di Lammermor gefällt solche indess etwas mehr. Da Sign. *Laura Assandri* hier sehr beliebt war, so wurde es besonders der Prima Donna assoluta Sign. *Ottavia Malvani* sehr schwer, die Dilettanti zu gewinnen. Die neue Sängerin ist von grosser, hübscher Gestalt, ihre Sopranstimme ist in den Mitteltönen wohlklingend, in der Höhe scharf, jedoch stets rein, die Kunstfertigkeit ausgebildet, der Vortrag leidenschaftlich, für heroische und Bravourpartieen vorzugsweise geeignet, weniger für elegischen und graziösen Ausdruck. Die seconda Donna, Sign. *Peccorini*, hat eine angenehme, jedoch nur schwache Stimme. Der Primo Tenore Sign. *Stella* ist ein Sänger von voller Bruststimme, besitzt jedoch mehr Kraft als Anmuth. Als Edgardo gefiel derselbe besonders, ohne jedoch *Moriani* zu erreichen. Der primo Basso cantante Sign. *Cleto Capitini* besitzt eine sehr starke Baritonstimme, welche er oft übermässig an-

strengt. Das Debüt einer zweiten prima Donna Sign. *Ranzi*, und noch eines ersten Tenoristen wird erwartet. Die erste italienische Opernvorstellung war durch die Gegenwart des königl. Hofes und vieler fremden hohen Herrschaften z. B. des Kronprinzen von Schweden, Grossherzogs von Weimar und mehrerer ausgezeichnet, und überaus zahlreich (bei erhöheten Preisen) besucht. Die Vorstellungen der Lucia aber hatten das Haus wenig gefüllt, wofür indess lebhafterer Beifall und Hervorruf der Hauptpersonen entschädigte. Zunächst soll Belisario gegeben werden. Wenn diese Einförmigkeit des Opernrepertoirs fortdauert, ist schwerlich auf anhaltende Theilnahme der Musikfreunde zu rechnen. Lucia ist auf Befehl des Königs am 27. v. M. auch in Potsdam zur Aufführung gekommen.

Der Violinist *A. Bazzini* aus Mailand veranstaltete eine musikalische Soirée im Saale der Singacademie, in welcher auch der aus Italien zurückgekehrte (und wieder nach Rom zurückkehrende) Tonkünstler *Carl Eckert* sich auf dem Pianoforte mit einer *Beethoven*'schen Sonate und in drei Characterstücken eigener Composition beifällig hören liess. Herr *Bazzini* trug mit gutem Ton und grosser Fertigkeit ein Concert-Allegro für die Violine von seiner Composition, ein Capriccio ohne Begleitung (mit viel *Paganini*'schen Kunststückchen, als Flageolet, Pizzicato, Arpeggien u. s. w. verbrämt), demnächst das melodische Angelus von *de Beriot*, ein eigenes Rondo (Le Départ) und sogenanntes Souvenir aus Beatrice di Tenda als Fantasie, mit lebhaftem Beifall vor, den auch der Gesang des Herrn *Mantius* und der Dem. *Tuczeck*, nach dem Vortrage einer angenehmen Romanze des Grafen von Westmoreland: „Bel raggio di Luna," wie einer Canzonette (Addio Venezia) und Ariette (La Fioraja) von *H. Truhn* erhielt.

Eine vorzügliche Aufführung des *Haydn*'schen Oratoriums: „Die Schöpfung" ward vom Herrn MD. *Jul. Schneider* in der Garnisonkirche zu wohlthätigem Zweck veranstaltet. Den Gabriel sang Mad. *Köster-Schlegel* durchaus lobenswerth und anziehend durch einfache Innigkeit des Ausdrucks, den Uriel Herr *Mantius* ungemein schön, Raphael Herr *Zschiesche* kräftig, Adam und Eva Herr *Bötticher* und Dem. *Marx*. Die Chöre wurden von dem *Schneider*'schen Gesanginstitut rein, sicher und mit Ausdruck vorgetragen, und die Instrumentalbegleitung der königl. Capelle liess nichts zu wünschen übrig.

Am 23. v. M. fand eine öffentliche Aufführung der Probearbeiten der Eleven der academischen Schule für musikalische Composition in dem Gemäldeausstellungssaale des Academiegebäudes Statt. Der Gegenstand der Aufgabe war diesmal eine Symphonie in drei Sätzen, zu welchen beikommende Motive gegeben waren:

## *Motive zur Symphonie.*

*Erster Satz. Allegro.*



*Zweiter Satz. Andante. Canto fermo.*



*Dritter Satz. Allegro.*



Die Bedingungen waren folgende:

*a)* Die Symphonie besteht aus drei Sätzen.
*b)* Für Form und Disposition werden *Mozart's* Arbeiten dieser Gattung als Vorbild genommen.
*c)* Sie besteht aus Streichinstrumenten, denen, meistens nur als Füllstimmen, Flöten, Oboen oder Clarinetten, Hörner und Fagotts beigegeben werden.
*d)* Als Tonart der Symphonie ist D dur für ersten und dritten Satz zu wählen; das Andante steht in F dur.
*e)* Für den ersten und dritten Satz wurden die Motive gegeben; dem Andante liegt ein Canto fermo in der Bratsche zum Grunde, es war also Erfindung der Gedanken dem Componisten bei diesem Satze ganz überlassen worden.

Aus sieben gelieferten Symphonieen sind drei gewählt, um sie mit dazwischen gestellten Gesangstücken zur Ausführung zu bringen.

Die erste Symphonie von *C. Jaquemar* führte die gegebenen Motive, insbesondere des ersten Satzes, zweckmässig durch und zeichnete sich am Meisten durch gesangreiche Melodie über den Canto fermo des Andante aus, welcher Satz auch dem Componisten der zweiten Symphonie *S. Müller* am Besten gelungen war. Nach beiden Symphonieen wurde eine Altarie mit Chor und Orchester von *C. Braun*, und ein Chorgesang zu dem Gedicht von *L. Tieck*: „Waldnacht, Jagdlust" von *J. Hopfe* ausgeführt. Die dritte Symphonie von *W. Hersberg* konnte Referent Geschäfte halber nicht mehr hören; sie wird indess von Kennern als die gelungenste in kunstvoller Durchführung der Motive bezeichnet. — Auch durch diese Musikaufführung bewährte sich der Nutzen der academischen Musikschule in geistiger Bildung ihrer Zöglinge und weiterer Verbreitung technischer Gründlichkeit und reinen Geschmacks in der Tonkunst, die in neuerer Zeit nur zu häufig zu bloser Befriedigung der Sinnenlust missbraucht wird.

(Beschluss folgt.)

---

*Prag.* (Fortsetzung.) Die Eigenschaft französischer Opern, welche ihrem Gedeihen auf deutschem Grund und Boden störend entgegen tritt, dass sie nämlich noch mehr

Schauspieler als Sänger zu den Repräsentanten ihres Personals ansprechen, tritt hier mehr als in irgend einer andern Oper dieses Genre's hervor, der Herzog ist eine Rolle von solcher Schwierigkeit, dass ich kaum zwei bis drei deutsche Schauspieler kenne, von welchen ich eine gute Darstellung dieses Characters hoffen könnte. Auch Bianca mit ihrem Gemisch von spanischer Zärtlichkeit und französischem Leichtsinn ist keine leichte dramatische Aufgabe, und nur der Chevalier eine so gewöhnliche Gestalt, dass man sogar hie und da einen Tenoristen finden dürfte, der ihn zu geben im Stande ist. Hier war der Erste (wie mehrere ähnliche Partieen z. B. im „Schwarzen Domino," im „Treuen Schäfer" u. s. w.). Herrn *Kunz* mit seiner riesenkräftigen Stimme und schwachem Darstellungstalent zugefallen, weil er — fast gar nichts zu singen hat. Mad. *Podhorsky* (Bianca) sang sehr brav und würde in ihrer Coloraturarie auch applaudirt worden sein, wenn das Publicum nicht bereits durch das Ganze zu sehr verstimmt gewesen wäre. Dem. *Köckert* (Mariquita) und Herr *Brava* (Munoz) gaben ihre zwei unbedeutenden Partieen recht brav; Herr *Demmer* sollte allmälig die Liebhaberrollen aufgeben, und sich mit komischen Partieen begnügen, worin man es bei seinem Darstellungstalent mit der Stimme nicht so genau nimmt, diesmal verunglückte ihm beinahe Alles. Die Aufnahme war ganz den Verdiensten des Werkes angemessen. Die Oper ging und nimmer kehrt sie wieder! — „Des Adlers Horst" erschien im neuen Theater in der Rosengasse zum ersten Male *), machte aber eben so wenig Glück als früher auf der ständischen Bühne. *Holtei* hat hier eine ziemlich stoffarme *Schopenhauer*'sche Novelle benutzt, die im schottischen Hochland spielt, hat aber weder mit der Transplantation in's Riesengebirge noch mit den dazu neuerfundenen Episoden, wodurch er die Handlung zu der Consistenz einer dreiactigen Oper ausdehnen wollte, einen glücklichen Wurf gethan und die Unwahrscheinlichkeiten und die Inconsequenzen, an welchen schon die Erzählung kränkelte, nur vermehrt und verschlimmert. Wenn man die Sache beim Lichte betrachtet, ist der erste Act nur Exposition, der zweite Act bis zu dem Finale, worin der Adler als erste handelnde Person mit dem Kinde über die Bühne fliegt, auch noch Exposition, und die winzig kleine Handlung, welche darin besteht, dass Rosa auf den Berg klettert, spielt sich lang und langweilig in dem wenn gleich kurzen dritten Acte ab. Abgesehen davon, dass im Riesengebirge gar keine so schauderhaften Felsspitzen und auf dessen Höhe nur Kienholz nicht aber grosse Stämme zu finden sind, die eine Brücke über fürchterliche Abgründe bilden, bedankt sich ein aufmerksamer Beobachter für manche naturhistorische Belehrung, die er durch diese Oper erhalten, und verwundert sich nicht wenig, dass ein Adler, statt sich den kleinen Wurm schmecken zu lassen, denselben einen langen Zwischenact aufhebt, und den kurzen Act hindurch, ganz ungestört von dem Thun und Ringen der geängsteten Mutter, als Schildwache vor seinem Neste sitzt, bis der herrschaftliche Förster Richard die Güte hat, ihn herunter zu schiessen. Der Dichter motivirt das durch eine höchst merkwürdige naturhistorische Notiz, von der bisher kein Naturhistoriker und Ornitholog, weder *Plinius* der Aeltere, noch *Aelianus*, weder *Conrad Gessner* noch *Pontoppidan*, weder *Buffon* noch *Linné*, weder *Cuvier* noch *Oken* etwas wusste, nämlich der Adler (erzählt uns *Cassian*) rührt seine Beute nicht an, so lange sie die Augen offen hat, der Adler muss also, will er nicht auf Carenz gesetzt sein, seine Beute bitten, wie der Mohr in der Zauberflöte den Mond: „O, so mach' die Augen zu!" Die Musik ist gut gearbeitet und meist ziemlich characteristisch und den Worten anpassend, doch reicht das heutzutage nicht hin; Genialität und hervorstechende Ideen sind nicht da.

*) Dies neue Theater stellt uns mit Wien gleich, wie auch dasselbe Stück auf fünf verschiedenen Bühnen auch fünf Mal zum ersten Male gegeben wird.

Den Bandenwirth Renner gab in der ersten Vorstellung Herr *Beckmann* als Gast und wirkte darin mehr als Schauspieler wie als Sänger; in der einzigen Reprise war die Rolle an Herrn *Prokop* gefallen, der sie mit Fleiss und Sorgfalt gab, doch auch nicht viel damit ausrichten konnte. Mad. *Wernau* (Rosa) ist eine gründlich cultivirte Sängerin mit guter Intonation und geschmackvoller Coloratur, nur hat sie einen Fehler, den man bei den Sopranistinnen so häufig findet, dass die Mittellage wenig Kraft hat. Im dritten Act schien Mad. *Wernau* bereits erschöpft. Dem. *Herbst* (Veronica) ist eine Schauspielerin, die man mit dem Singen verschonen sollte: mit dem besten Willen und Fleiss kann sie hier nicht viel wirken. Herrn *Stephan* (Richard) ist ein fleissiges Studium zur Ausbildung seiner kräftigen Stimme anzurathen, vorzüglich hüte er sich aber, selbige über die Maassen zu forciren.

Im vortheilhafteren Lichte erschien Mad. *Wernau* in einem musikalischen Quodlibet als Romeo im ersten Act der „Montecchi und Capuletti." Diese Production brachte uns auch den dritten Act des Otello, ein Concertino für die Clarinette von *C. M. v. Weber*, vorgetragen von Herrn *Sawerthal*, Orchestermitglied des neuen Theaters, dann: Variationen für die Violine von *Ernst*, vorgetragen von Herrn *Schuster*, ebenfalls Orchestermitglied des neuen Theaters, und eine brillante Concertouverture von *J. F. Kittl*, Director am Conservatorium der Musik, die mit grosser Präcision ausgeführt, mit stürmischem Beifall aufgenommen wurde.

Dem. *Tuczek*, königl. preuss. Hofopernsängerin, hat uns auf ihrer Rückreise nach Berlin noch mit 12 Gastdarstellungen im vollen Sinne des Wortes erfreut, was ihr sowohl der Theaterbesuch als Beifallszeichen und zahllose Hervorrufungen vollkommen bewährt haben müssen. In diesem neuen Cyclus repetirte sie „Die Tochter des Regiments" noch vier Mal, „Die Nachtwandlerin" zwei Mal mit gleich glänzendem Erfolg. Von neuen Partieen sahen wir von Dem. *Tuczek* fünf, nämlich: die Elvira in den Puritanern, die beiden Isabellen in den Ghibellinen und Robert der Teufel, dann im Liebestrank, und Susanne in Figaro. Von diesen schmückte sie besonders Adine und Susanne mit dem ganzen Zauber ihrer Anmuth aus, und bezeigte in der letzten eine so lobenswerthe Pietät für die Manen *Mozart's*, dass sie auch nicht die kleinste Verzierung sich erlaubte, sondern die Partie, Note für Note, so sang, wie er sie geschrieben.

In den Isabellen und Elvira (in letzterer war sie sichtlich unwohl) fehlte es ihrer Coloratur an Energie, wie sie sich denn überhaupt mehr dem leichten, gefälligen und elegischen Genre als dem eigentlich tragischen zuneigt. Wenn man nach ihrer Amine einen Schluss wagen darf, müsste sie als Adalgisa und Giulietta ganz an ihrer Stelle sein. Auf höchst brillante Weise mit einem Gedicht, Kränzen und Blumensträussen gefeiert, schloss Dem. *Tuczek* ihr herrliches Gastspiel in einer ihrer glänzendsten Partieen: Theophila in den Krondiamanten.

In der zweiten Vorstellung der Nachtwandlerin gastirte mit ihr *Stighelli* vom königlichen Stadttheater zu Pesth, der, trotz einer scheinbar grossen Befangenheit, sich doch als tüchtiger Tenorsänger, zumal in den letzten Acten, geltend machte. Herr *Stighelli* sollte noch als Nemorino im Liebestrank mit Dem. *Tuczek* singen, aber eine Unpässlichkeit verhinderte sein ferneres Gastspiel, welches fortgesetzt werden soll, wenn er über Prag in sein neues Engagement nach Hannover reist.

(Beschluss folgt.)

*Leipzig*, den 16. October 1843. Zweites Abonnement- oder Gewandhausconcert, Sonntag, den 8. October. Ouverture zu Medea von *L. Cherubini*. — Scene und Arie aus Ipermestra von *Mercadante*, gesungen von Mad. *Spatzer-Gentiluomo*, königl. sächs. Hofopernsängerin aus Dresden. — Concert für die Violine (Manuscript), componirt und vorgetragen vom Herrn Concertmeister *F. David*. — Cavatine aus Il Templario von *Otto Nicolai*, gesungen von Mad. *Spatzer-Gentiluomo*. — Variationen über ein Originalthema, componirt und vorgetragen vom Herrn Concertmeister *F. David* (Manuscript). — „Der Himmel im Thale," Lied mit Pianofortebegleitung von *H. Marschner*, gesungen von Mad. *Spatzer-Gentiluomo*. — Sinfonia eroica von *L. v. Beethoven*.

Die Ouverture von *Cherubini* ist kein Effectstück im gewöhnlichen Sinne, aber ein Meisterwerk wie es wenige giebt; nicht reich oder auffallend melodiös in den Violinen, was *Cherubini* bekanntlich überhaupt nicht ist, vielleicht nicht sein wollte, aber edel und geistreich erfunden, mit ungemeiner Kenntniss und sicherer, geschmackvoller Berechnung der beabsichtigten Wirkung gearbeitet, wie es wenige darin *Cherubini* gleich gethan haben. Die Ausführung war sehr gelungen.

Mad. *Spatzer-Gentiluomo* ist uns eine recht interessante Erscheinung gewesen, und obwohl die Künstlerin nicht mit völliger Freiheit über ihre schönen Mittel zu gebieten schien, so hat sie dennoch hinreichend Gelegenheit gegeben, den hohen Grad ihrer technischen Ausbildung sowohl, als ihrer künstlerischen Befähigung im Allgemeinen kennen zu lernen. Wir hätten allerdings wohl gewünscht, sie in anderen werthvolleren Gesangstücken zu hören, denn weder die Scene von *Mercadante* noch die italienisirte Cavatine des ursprünglich deutschen *Nicolai* können auch nur den geringsten Anspruch auf Kunstwerth oder auch nur Originalität machen. Auch für den bedeutendsten, talentbegabtesten Künstler bleibt es aber immer unmöglich, aus einem Werke, das nicht einmal in der Weise wie es nun einmal dasteht, ein eigenthümliches ist, Etwas zu machen, das als wahres, wenn auch nur reproductives Kunsterzeugniss angesehen werden könnte. Der darstellende Künstler steht und fällt mit dem Werke, das er darstellt, und wenn es ihm auch durch den Reichthum seines Talents gelänge, über die Gehaltlosigkeit des darzustellenden Werkes zu täuschen, dafür Interesse zu erregen, so wird dies Interesse doch immer ein scheinbares, vor Allem aber nur ein vorübergehendes sein, und er selbst läuft bei fortgesetzten Versuchen und öfterem Gelingen die grösste Gefahr, zu gleicher Gehaltlosigkeit herabzusinken. Es ist dies in der Kunst nicht anders wie im Leben mit der schlechten Gesellschaft. Man frage bei Sängerinnen und Sängern nur was sie singen, und in den meisten Fällen wird man im Voraus auch wissen wie sie singen. Es war nun zu erwarten, dass Mad. *Spatzer-Gentiluomo* bei den zwei genannten Gesangstücken allen Fleiss auf die technische Ausführung verwenden werde, und wir finden eben darin, dass sie mehr zu geben gar nicht versuchte, einen Beweis für ihr künstlerisches Urtheil und somit überhaupt für ihre künstlerische Befähigung. Es ist diese Anerkennung allerdings nur eine negative, aber wir glauben sie der Künstlerin um so mehr schuldig zu sein, als ihre Vortragsweise, ausgezeichnet als technische Leistung, zugleich durch ihre Freiheit von Manier, durch sichere und dem Gegenstand angemessene geschmackvolle Haltung auf wahren und gebildeten Kunstsinn schliessen liess. Innerlich bedeutender als der Vortrag der beiden Arien war der des Liedes von *Marschner*, was die geehrte Künstlerin mit Geist und Lebendigkeit, überhaupt wirklich schön sang. Uebrigens erhielten alle ihre Leistungen von Seiten des zahlreich versammelten Publicums grossen Beifall, und wir können hierbei den Wunsch nicht unterdrücken, dass es uns vergönnt sein möge, Mad. *Gentiluomo* bald wieder zu hören, und zwar in Kunstwerken, welche ihr bessere Gelegenheit bieten, ihre schönen Kräfte zu entfalten und damit so zu wirken, wie ihr an anderer Stelle oft schon im hohen Grade gelungen ist.

Ueber Herrn Concertmeisters *David* Leistungen können wir kürzer sein; man weiss allgemein, dass man in Composition und Spiel nur Schönes und Gediegenes von ihm zu erwarten hat. Herr *David* ist Virtuos anderer Art, als man sie sonst häufig zu finden pflegt; ihm ist die Virtuosität nicht Ein und Alles, sie ist ihm nur Mittel zum Zweck, nur ein Mittel zu wirklich künstlerischer Darstellung eines Kunstwerkes; und wenn letzteres, wie dies bei seinen Concertcompositionen meist der Fall ist, nicht blos gemacht ist um den Virtuosen glänzen zu lassen, sondern um im Verein mit diesem eine künstlerische Gesammtwirkung zu erstreben, so hat man auch in der That eine ächte Kunstfreude an solcher Doppelleistung. So ist es uns namentlich diesmal mit dem Concert von Herrn *David* ergangen, das wir für eins seiner besten, vielleicht nicht Concert- oder Solo-, aber Musikstücke halten; uns hat besonders darin die harmonische Verbindung der Solostimme mit dem Ganzen sehr gefallen, wodurch eben die erwähnte Gesammtwirkung erzielt und erreicht wird, die immer so wohl thut; aus diesem Grunde ist uns die an sich zwar sehr kunstvolle, schwierige und brillante Cadenz am Schlusse des ersten Theils

fast störend gewesen, da sie durch ihre Länge und gerade durch das was sie auszeichnet, die Aufmerksamkeit zu sehr auf die Virtuosität des Spielers hinleitet, zugleich aber auch damit von dem Geiste des Werkes selbst, von der künstlerischen Idee desselben abzieht. Von ganz vorzüglicher Wirkung ist das Adagio des Concerts, ein wahres Musterstück in seiner Art; es greift tiefer noch als der letzte Satz brillant zu wirken vermag. Die Variationen sind edel erfunden, sehr fein gemacht, vorzüglich geschickt instrumentirt, aber, wie es uns scheint, nicht effectvoll, d. h. für den Solospieler nicht effectvoll genug. Hier ist es, wo wir die Virtuosität hervortretender wünschen, wo wir gern absehen von höhern Kunstansprüchen, die man sonst macht und bei solchen Künstlern, wie Herr *David*, zu machen gewöhnt ist. Benutzt man die Form der Variationen zu concertirenden Solostücken, so scheint es uns in der Natur der Sache zu liegen, dass die Variirungen hauptsächlich die Darstellung einer reichen Virtuosität bezwecken; Alles was dagegen zu wirken vermag, schadet der Wirkung überhaupt. Wie sehr Herr *David* von unserem Publicum geschätzt und geachtet wird, zeigte der grosse Beifall, mit welchem er gleich bei seinem Erscheinen begrüsst wurde und der sich während seines Spieles, wie nach demselben, auf die lebhafteste Weise oft wiederholte. Unser Publicum erkennt, wie wir, recht wohl, wie bedeutungsvoll seine ausgezeichnete Wirksamkeit, seine grosse künstlerische Thätigkeit für unser gesammtes Musikwesen ist, und ehrt dieselbe mit uns durch die dankbarste Anerkennung.

Die Sinfonia eroica gehört zu den besten Leistungen unseres Orchesters; wir hatten bereits im vergangenen Jahre Gelegenheit, dies zu rühmen und der Auszeichnung zu gedenken, welche der Ausführung dieser Sinfonie durch unser Orchester unter *Mendelssohn's* Leitung von Seiten unseres Königs zu Theil wurde. Wir freuen uns jetzt, unter Herrn *Hiller's* Direction, eine gleiche Anerkennung aussprechen zu können.

*R.* †.

## *Feuilleton.*

Musikdirector *Gassner* in Carlsruhe ist von der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates in Wien und von der Academia della Santa Cecilia in Rom zum Ehrenmitgliede ernannt worden.

An des verstorbenen *Michael Hauber* Stelle (s. d. Bl. S. 432) als Hofcapelldirector zu München ist Dr. *Georg Reindl* gekommen.

*Heinrich Dorn* erhielt bei seinem Abgange von Riga (bekanntlich geht er an *Conradin Kreutzers* Stelle nach Cöln) von der dasigen Liedertafel, welche ein Abschiedsfest veranstaltet hatte, einen schweren Silberpokal. *Dorn* war Stifter und zehn Jahre hindurch Leiter dieser Liedergesellschaft.

Die Lehrer aus Nassau und Ems haben am 13. September auf der Ruine Stein bei Nassau ein Sängerfest gefeiert. — Am 20. September fand ein ähnliches Fest auf der Fasanerie bei Wiesbaden Statt, woran 150 Sänger aus den Aemtern Wehen und Wiesbaden Theil nahmen.

Der kleine, auch in diesen Blättern mehrmals erwähnte Pianoforte-Virtuos *C. Filtsch* aus Paris hat von der Königin von England als Zeichen ihrer besonderen Anerkennung eine goldene Kette geschenkt erhalten.

Bei Gelegenheit der diesjährigen Versammlung der Naturforscher in Grätz fand daselbst am 19. September in den Localitäten des Coliseums ein grosses Nationalmusikfest Statt. Nationalmusikbanden des steirischen Oberlandes und Alpensänger nahmen daran Theil, und es waren für den Gesang, für die mehrstimmige Tanzmusik, so wie für ausgezeichnete Leistungen auf einzelnen Instrumenten (Geige, Zitter, Hackebret, Schwegelpfeife u. s. w.) ansehnliche Preise ausgesetzt. Mehr als 5000 Menschen waren zusammengeströmt; Erzherzog Johann vertheilte selbst die Preise.

In Warschau hat eine italienische Operngesellschaft (zum Theil aus den Mitgliedern der vorjährigen Berliner bestehend) eine Reihe von Vorstellungen mit vielem Beifall gegeben. Lucrezia Borgia, Otello, Norma, Barbiere di Siviglia bildeten das Repertoir. Die Gesellschaft (worunter die Damen *Assandri*, *Baumann*, *Villa-Bassi*, die Herren *Torre*, *Montrésor*, *Castiglione*, *Delvivo*, Musikdirector *Quattrini*) wollte von Warschau nach Moskau gehen.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# *Verzeichniss neuerschienener Musikalien*

## und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom* 10. *bis* 16. *October d. J.*

*André, A.*, Potp. f. d. Pfte a. Opern. Op. 24. No. 19—21, 24. Offenbach, André. à 45 Kr.

*Apollo.* Ouv. et Opéras favor. arr. p. 2 Violons. Partia II. Nouv. Serie. Potpourris. No. 34. Ebend. 1 Fl. 3 Kr.

*Arnold, F. W.*, Potp. sur des Opéras p. Flûte ou Viol. et Guit. No. 1, 2, 3, 5, 7, 8, 12. à 1 Fl. 12 Kr. — 1 Fl. 30 Kr. Ebend.

Auswahl vorzügl. Musik-Werke in gebund. Schreibart v. Meistern alter u. neuer Zeit. Samml. II. Lief. 4. Scene dell' Oratorio: Davide nella valle di Terebinto da J. A. Naumann. Berlin, Trautwein u. Comp. Subscr.-Pr. 10 Sgr. n.

*Bertini, H.*, 50 Etudes mélod. p. le Pfte. Op. 142. Liv. 3. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.

*Bardt, H. A. R.*, Potp. p. 1 Flûte. No. 10, 11. à 27 Kr. No. 12—15. à 18 Kr. No. 16. 27 Kr. Offenbach, André.

*Burgmüller, F.*, Les Plaisirs du jeune âge. Nouv. Récréat. p. le Pfte sur des Thèmes fav. Op. 13. Liv. 1, 2. Ebend. à 1 Fl. 12 Kr.

— Le Pont du Diable. Valse et Galop p. Pfte. Op. 83. No. 1, 2. Mainz, Schott. à 1 Fl.

— Valse fav. de la Péri p. le Pfte. Ebend. 54 Kr.

*Dreyschock, A.*, Morc. de Concert p. le Pfte av. Orch. Op. 27. Ebend. 5 Fl. 24 Kr.

*Fuchs, J. L.*, Harmonielehre f. Damen. Leipzig, Breitkopf u. Härtel (Petersburg, Pün. Moskau, Lehnhold). 1 Thlr.

— Dasselbe. Französisch. Ebend. 1 Thlr.

*Händel, G. F.*, Judas Maccabäus. Oratorium f. d. Pfte. zu 4 Händen einger. Hamburg, Cranz. 6 Thlr. 16 Ggr.

*Henkel, M.*, Pract. Unterricht f. d. ersten Anfang im Clavierspiel ad. 38

leichte u. unterhalt. Tonstücke zu 4 Händen. Heft 2. Offenbach, André. 1 Fl. 30 Kr.

*Huget* et *Wunderlich*, Flötenschule. Auszug a. d. gross. Flötenschule des Conservat. d. Mus. in Paris. Liv. 2. Ebend. 1 Fl. 48 Kr.

*Hunke, Jos.*, 3 Morceaux p. le Pfte. Op. 8. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.

*Lemoine, H.*, Bagat. sur l'Opéra: Le Roi d'Yvetot p. le Pfte. Mainz, Schott. 54 Kr.

*Löwe*, Dr. *C.*, Feuersgedanken. Allegorie v. Trinius f. Gesang u. Pfte. Op. 70. Dresden, Paul. 17½ Ngr.

— Die Ueberfahrt. Ballade v. Uhland. No. 1. 10 Ngr. — Die schwarzen Augen. Ballade v. Vogl. No. 2. 20 Ngr., f. Gesang u. Pfte. Op. 94. Ebd.

*Melchert, J.*, Trommelruf f. Barit. oder Alt m. Pfte. Op. 4. Hamburg, Cranz. 6 Ggr.

— Cantilene f. Bar. od. Alt m. Pfte. Op. 5. Ebend. 6 Ggr.

— Die Spätrose v. Schmidt v. Lübeck m. Pfte. Op. 6. Ebend. 6 Ggr.

Morceaux favor., petits arr. p. le Pfte à 4 m. No. 5. 21 Kr. No. 7, 14, 19—22. à 12 Kr. No. 23, 24. à 21 Kr. No. 25, 26. à 12 Kr. Offenbach, André.

*Mozart, W. A.*, Ausgew. Lieder m. Pfte. No. 7, 8. Ebend. à 18 Kr.

*Orpheus*. Ouv. et Opéras favor. arr. p. 2 Flûtes. Partie II. Nouv. Serie. Potpourris. No. 39, 41. Ebend. à 54 Kr.

*Prudent, E.*, L'Hirondelle. Etude p. Pfte. Op. 11. Mainz, Schott. 1 Fl.

*Quilling, J. C.*, Heures de Loisir. 3 Rondinos p. Pfte. Op. 14. Offenbach, André. 36 Kr.

*Reissiger, C. G.*, Ouv. du Melodrame: Yelva arr. p. 2 Pfte à 8 mains. Op. 66. Dresden, Paul. 1 Thlr. 10 Ngr.

*Rosellen, H.*, Fant. et Var. p. Pfte sur 2 Cavat. de l'Opéra: Parisina de Donizetti. Op. 18. Offenbach, André. 1 Fl. 12 Kr.

— Récréat. ital. 2 Cavat. variées p. l. Pfte. Op. 19. Ebd. 1 Fl. 3 Kr.

— Décaméron des jeunes Pianistes. Coll. progr. de Fant., Var. etc. sur les Mélodies élégantes des plus celebres Compositeurs. Op. 55. No. 1—10. Mainz, Schott. à 48 Kr.

*Rossini*, Ouv. d'Otello p. le Pfte à 4 m. Offenbach, André. 1 Fl. 12 Kr.

*Schädel, B.*, Teutsche Kriegslieder f. Männerchor. Partitur. 42 Kr. n. Stimmen einzeln à 9 Kr. n. Ebend.

*Schelble, J. N.*, 2stimmige Sing-Uebungen. Ebend. 1 Fl. 48 Kr.

*Späth, A.*, Elegie p. la Clar. avec Orch. 3 Fl., avec Quat. et avec Pfte à 1 Fl. 48 Kr. Op. 178. Mainz, Schott.

Tänze, ausgew., f. d. Pfte. No. 1, 2, 5. Offenbach, André. à 8 Kr.

*Wedemann, W.*, Prakt. Orgelmagazin enthalt. eine Samml. d. gangbarsten u. werthvollsten Choral-Melodien, Modulat., Vor- u. Nachspiele. Lief. 5. Weimar, Voigt. 15 Ngr. n.

*Wilhelm, C.*, 8 Etudes d'une difficulté médiocre p. le Pfte. Op. 7. Offenbach, André. 1 Fl. 3 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

---

# Ankündigungen.



Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE

# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten October. № 43. 1843.

**Inhalt:** *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Berlin. (Beschluss.) Sommernachtstraum. Aus Prag. (Beschluss.) Frühlingsopern u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — Aufruf an sämmtliche deutsche Orgelcomponisten zur Preisbewerbung von dem Thüringer Orgel-Verein u. s. w. — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

## Recensionen.

*H. Enckhausen:* Religiöse Gesänge für vier Männerstimmen. 59. Werk. 1. und 2. Heft. Hannover, in der Hofmusikalienhandlung von A. Nagel. Preis 16 und 18 Ggr.

Es ist jedenfalls zu loben, wenn den Liedertafeln und sonstigen Männergesangvereinen, die mit weltlichen und fröhlichen Gesängen reichlich bedacht sind, zuweilen auch ernster und selbst religiöser Stoff geboten wird, damit sie sich nicht gar zu sehr in das irdische Treiben verlieren. Schon die Abwechselung ist heilsam; auch sind solche ernste Sachen recht wohl geeignet, Tonfestigkeit, Selbständigkeit der einzelnen Stimmen zu befördern, und können überhaupt, bei sorgfältigem Studium, ganz entschieden auf die musikalische Fortbildung wirken. — Herr Enckhausen bietet uns in diesen zwei Heften zwei grössere, ziemlich weit ausgeführte eigene Compositionen, und zwei vierstimmig ausgesetzte Choräle. Die Behandlung der letztern ist nicht eben ausgezeichnet, und selbst nicht ohne harmonische Schwächen; so ist z. B. der erste Abschnitt des Chorals: Meinen Jesum lass ich nicht durchaus kein Muster eines guten vierstimmigen Satzes. —

Die erste der beiden eigenen Compositionen, Hosianna! überschrieben, hält den gebundenen Styl ziemlich fest, ja es wird fast zu viel darin gebunden, auch fehlt es an kirchlichen Vorhalten keinesweges; leider führt aber das Bestreben, kirchlich zu schreiben, den Componisten zuweilen auf trockene Pfade, wo ihn die Phantasie allein lässt. — Begegnet man indess auch Formen, die man oft schon gehört, und Imitationen, wie zu Anfange des Allegro:




so ist das Ganze doch nicht ohne Würde, und Manches gruppirt sich zu einem ganz stattlichen Effect. Nur hat der Componist mehr und zu sehr in die Breite gearbeitet. Wäre der Bau mehr in die Tiefe gegangen, so würde seine Länge weniger auffallen; wie das Werk nun eben vor uns liegt, müssen wir es durchaus für zu gedehnt erklären. —

Das Wort: Hosianna! ist gewiss nach Sinn und Klang ein schönes, erhabenes, begeisterndes Wort — aber, zu oft wiederholt, verliert es an seiner Würde, zumal wenn es nicht immer in neuem Glanze, in würdevoller Steigerung erscheint. Namentlich wäre ein mehr schwunghafter, edler, kurz ein besserer Schluss, als dieser:




gewiss leicht zu finden gewesen. —

Die zweite Composition, Motetto überschrieben, zeigt allerdings, dass unser Verfasser die Formen, oft wohl mehr die Formeln des Kirchenstyls kennt und sie in eine gewisse Verbindung zu bringen versteht; aber dieses Formenwesen tritt zu absichtlich hervor, und oft muss es den mangelnden Gedanken ersetzen; es ist Alles mehr zufällig als nothwendig, und dann ermangelt oft auch das Einzelne der festen, sichern Hand. Es braucht nicht weiter erörtert zu werden, dass der strenge Styl, und namentlich das Fugiren, schreibt man für vier Männerstimmen, schon wegen des beschränkten Umfanges, grosse Schwierigkeiten bietet, und so fehlt es auch bei unserm Autor nicht an Härten und Uebergriffen. — Die zweite Abtheilung dieser Composition, Andante, F dur, $^{6}/_{8}$, hat einen etwas mildern, mehr dem Modernen sich nähernden Character, und wir möchten überhaupt annehmen, dass dem Componisten der freie, moderne Styl mehr zusagen müsse, wo schon die Unterlegung der Worte, die häufige Wiederkehr einzelner Phrasen zu den nicht geringen Hemmnissen gehören, die denn auch unser Autor nicht immer glücklich überwunden hat.

Trotz der nicht zu umgehenden Ausstellungen werden diese religiösen Beiträge zum religiösen Männergesange sich Eingang verschaffen und Nutzen stiften. Spannt man die Forderungen an dieselbe nicht zu hoch, so wird der Eindruck, den sie machen, immer ein anständiger, oft recht wohlthuender sein. Der Ausgabe in Stimmen ist, wie dies auch unbedingt nothwendig war, eine ausführliche Partitur beigegeben; die Ausstattung ist einfach, aber gut.

Dr. *Fr. Schneider:* Harzlieder für vier Männerstimmen. 99. Werk. Partitur und Stimmen. Dessau, Verlag von K. Aue. Preis 1 Thlr.

Damit die etwas frappante Bezeichnung: „Harzlieder" nicht etwa den Wirkungskreis dieser werthvollen Sammlung beschränke, sei hier gleich bevorwortet, dass ausser dem ersten Gesange: „Der Geist des Falkensteins" und einer darauf bezüglichen, recht hübschen Vignette auf dem Titelblatte, durchaus kein besonderer Bezug auf den Harz in dem Werkchen zu finden ist, und dass die Gesänge zwar alle recht gut geeignet sind, eine Sängerfahrt nach dem Harz zu beleben und zu schmücken, dass sie aber auch gar wohl in allen andern deutschen Gauen zu grossem Ergötzen gesungen werden können. No. 1. „Der Geist des Falkensteins," Dichtung von Dr. Waldmann; ein kräftiges, dankbares Basssolo, von drei Stimmen mit geschlossenem Munde (vulgo: Brummstimmen) eingeführt und begleitet. Wir sind sonst nicht eben Freund dieser Begleitungsart, und möchten sie eigentlich nur im komischen Genre gelten lassen, gestehen aber, dass sie sich in diesem Stück doch recht gut ausnimmt, indem sie die Individualität des redend eingeführten Geistes günstig hervortreten lässt. — Zwei Strophen, in denen der ganze Chor sich in Worten vernehmen lässt, unterbrechen überdies wirksam die Monotonie, welche die „bocca chiusa" leicht mit sich führt; auch das Axiom am Schlusse des Gesanges: „Ja, deutsches Blut ehrt Lied und Sang, und keusche Minn' und Becherklang," wird, wie recht und billig, von der ganzen Sängergemeinde ausgesprochen. Die Structur des Ganzen zeigt den vielerfahrenen Meister. Das Basssolo, vortrefflich declamirt, bildet mit den drei begleitenden Brummstimmen (bis auf einige Ausnahmen, wo eine gleiche Fortschreitung mit einer der begleitenden Stimmen stattfindet) einen reinen, fliessend geschriebenen vierstimmigen Satz, ohne dass man auch nur die mindeste Beschränkung an melodischer Freiheit und Frische wahrnimmt. —

No. 2. Das schöne Krummmacher'sche Lied: „Auf hoher Alp" ist hier so einfach und würdevoll, im kleinen Raume so schön und angemessen modulirend, wiedergegeben, dass man die Wahrheit und Trefflichkeit des Ganzen schon bei der ersten Strophe empfindet, und bei der zweiten sich auf die dritte freut. Wie einfach und doch wie imposant wirkt nach den ersten Zeilen, von vier mild gehaltenen Solostimmen gesungen, die kräftige Bestätigung des Chores! — Ex ungue leonem! —

No. 3. Diesmal sind wir in dem Falle, den Dichter über den Componisten zu setzen. Dieses Frühlingslied, Mensing heisst sein Dichter, ist nach unserer Meinung, die gewiss nicht einsam bleiben wird, ein kleines Meisterstück, voll Anmuth, Gefühl und Naturtreue! Wie wahr und mit welcher logischen Steigerung aus dem fast naiven Anfange das liebliche, mild dahinfliessende Lied! Wie schön empfunden ist der überraschende und doch so psychologische Schluss? Dieser uns bisher fast unbekannte Dichtername, Mensing, wird gewiss bald einen guten Klang erhalten, wenn ihm mehrere solche Lieder gelingen sollten; schon dieses Frühlingslied werden die Componisten dem wackern Fr. Schneider nicht allein gönnen wollen: Einen kennen wir selbst genau. Die vorliegende Composition ist gefällig und genügend, aber zu den bessern unseres werthen Meisters gehört sie wohl nicht, wenigstens, was die Gesammtauffassung betrifft; der Schluss forderte offenbar einen bedeutendern Gedanken. Auch möchte wohl die fast immer hochgehaltene Oberstimme die Milde des Ganzen beeinträchtigen. Der Componist könnte zwar entgegnen, dass mehrere Veranlassungen in dem Gedichte vorhanden wären, die einen lebhaften Drang, eine grosse Anfregung bedingen — diesem konnte aber auch ohne jene Extensivität genügt werden.

No. 4. „Wer nicht liebt," ebenfalls von Mensing gedichtet, und wenn auch nicht eigenthümlich und eindringlich, wie das vorhergehende Frühlingslied, doch recht launig und gut versificirt. Das Gedicht ist für drei Solostimmen componirt, wobei sich der selbständige, nachschlagende Bass vorzüglich geltend macht; erst bei dem spottenden Refrain tritt der volle Chor ein, und diese zweite Hälfte ist auch bei Weitem die pikanteste und wirksamste Partie der ganzen Composition.

No. 5. „Liedertafelexamen"; eine drollige Conjugation des Verbum: Trinken, die grosse Heiterkeit erregen wird, da schon der Wortlaut von drastischer Wirkung ist. Die Composition, declamatorisch betrachtet, ist gut; der Humor könnte wohl etwas frischer sein.

No. 6. „Lied für reisende Liedertaller," von A. Wendt (?). Die Dichtung ist ziemlich matt, und so hebt sich auch die Composition nicht eben über das Niveau des Gewöhnlichen; der Refrain aber ist doch fast zu nüchtern: das Ganze ist wohl nur aufgenommen, um die Zahl zu completiren. — Am Besten gefallen uns die beiden ersten Gesänge, und werden wohl auch überall gefallen; alle aber sind sangbar, und empfehlen sich noch besonders durch leichte Ausführbarkeit. *Al.*

## NACHRICHTEN.

*Leipzig*, den 22. October 1843. Drittes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, den 19. October d. J. Erster Theil. Symphonie (in G moll) von *C. L. Drobisch*, Capellmeister in Augsburg (unter Direction des Componisten). — Scene und Arie von *Mozart*, gesungen von Fräul. *Marie Sachs*. — Capriccio für Pianoforte mit Orchesterbegleitung (H moll) von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, vorgetragen von Fräul. *Julie von Grünberg* aus Petersburg (Schülerin *Adolph Henselts*). — Terzett aus La villanella rapita von *W. A. Mozart*, gesungen von Fräul. *Sachs* und den Herren *Langer* und *Pögner*. — Concertino für Bass-Posaune von *C. G. Müller*, vorgetragen von Herrn *Queisser* (Mitglied des Orchesters). — — Zweiter Theil. Ouverture zu Faust von *L. Spohr*. — Introduction und Duett aus dieser Oper, vorgetragen von den Herren *Kindermann* und *Pögner* (Mitgliedern der hiesigen Oper). — Fantasie für Pianoforte solo über russische Themen von *Sig. Thalberg*, vorgetragen von Fräul. *v. Grünberg*. — Terzett und Ballscene aus Faust von *Spohr* (die Soli gesungen von Fräul. *Sachs* und Fräul. *Anton*, so wie von den Herren *Langer*, *Kindermann* und *Pögner*).

Das Repertoir dieses Concertes war ursprünglich einfache. und kürzer; wie am Tage des Concerts durch die Direction angezeigt wurde, hatten jedoch unerwartet Aenderungen vorgenommen werden müssen, und, was in ähnlichen Fällen wohl selten vorkommen mag, das Repertoir war dadurch reicher geworden.

Besonderes Interesse erregte die Symphonie von *C. L. Drobisch*, einem Manne, der, in Leipzig geboren und gebildet, einen Wirkungskreis im Auslande gefunden hat, wie er vorzugsweise seinen Neigungen und Kräften angemessen scheint, und in welchem er zur Verbreitung solider musikalischer Bildung und Förderung der Musik überhaupt, nach dem allgemeinen Urtheile Sachverständiger, wesentlich mit beigetragen hat. Herr Capellmeister *Drobisch* leitet in Augsburg hauptsächlich die Musik an den protestantischen Kirchen; ein solcher Wirkungskreis hat schon an sich eine Hinneigung zur Kirchenmusik ganz natürlich zur Folge, bei Herrn *Drobisch* aber noch um so mehr, da, wie wir uns erinnern, derselbe schon bei Beginn seiner musikalischen Ausbildung sich hauptsächlich mit Kirchenmusik beschäftigte und in solcher auch zuerst in eigenen Compositionen sich versuchte. Wer aber einmal von Jugend auf seinen Sinn auf diese ernste, heilige Gattung der Musik gerichtet, wessen Gemüth, so zu sagen, darin heimisch geworden ist, der findet auch gern darin das Ziel seines Strebens und Wirkens. Wie bekannt, hat Herr *Drobisch* immer sehr fleissig gearbeitet und bereits mehrere umfangreiche Oratorien, Missen, viele Psalmen, Motetten u. s. w. geschrieben, von welchen nicht wenige schon bei uns zur Aufführung gebracht wurden, und die besonders in Süddeutschland dem Componisten eine verbreitete, wohlverdiente Anerkennung verschafft haben. Alle uns bekannte Compositionen des Herrn *Drobisch* zeugen für seine tüchtige musikalische Bildung nicht weniger wie für die solide, verständige Richtung seines Geschmacks. Fremd und, wie es scheint, Feind aller neumodischen Effecthascherei schafft er einfach und natürlich; und wenn auch seine Compositionen sich nicht durch Genialität, nicht durch Reichthum der Erfindung, nicht durch Grossartigkeit der Conception auszeichnen, so sind sie deshalb doch nicht ohne Wirkung; ja es thut ihre Einfachheit und Natürlichkeit fast wohl, weil man zugleich herausfühlt, dass sie das wahre, ungeschminkte Ergebniss eines einfachen und natürlichen Gemüths sind; den mehr fordernden Künstler werden sie aber auch schon deshalb nicht unbefriedigt lassen, weil sie verständig und mit Geschick gemacht sind, weil man überall erkennt, dass der Componist die Musik als eine edle, nur reinem Zwecke dienende Kunst betrachtet und treibt. In dieser allgemeinen Beurtheilung des Strebens und der Leistungen des Herrn *Drobisch* haben wir zugleich unsere Meinung über seine Symphonie ausgesprochen. Sie ist das erste grössere selbständige Orchesterwerk, was wir von ihm kennen lernten, und wir wollen, ohne ausführlich auf die einzelnen Theile desselben einzugehen, was nach einmaligem Hören kaum möglich, vielleicht auch nicht ganz gerecht sein dürfte, hier nur noch eine kurze Uebersicht geben. Der erste Satz (Adagio und Allegro agitato, G moll) beginnt mit einer kurzen Einleitung, die eben das ist, was sie sein soll, ohne, wie es sonst zu geschehen pflegt, im Voraus auf die Motive des folgenden Allegro vorzubereiten. Das Allegro zeichnet sich durch kurze, leicht verständliche, wenn auch nicht sehr eindringliche Motive aus, ist fliessend und klar geschrieben und wirkt ziemlich kräftig. Der zweite Satz (Capriccio in C moll) hat ein nicht uninteressantes Motiv, ist aber zu kurz, um bedeutenden Eindruck zu machen; seine Kürze scheint uns ausser Verhältniss zu den übrigen Sätzen, und dürfte, da unmittelbar darauf ein sehr langes Adagio folgt, fast das nothwendige Ebenmaass stören, das in den übrigen Stücken verständig beabsichtigt und auch ziemlich erreicht ist. Der dritte Satz (Adagio, Es dur) unstreitig das beste, auch wärmste Stück der Symphonie, nur etwas zu lang gehalten, obwohl gegen das Ende hin die Verbreiterung des $^4/_4$-Tacts in $^{12}/_8$ von sehr guter Wirkung ist. Wie es uns schien, würde eine Kürzung des Satzes in der Mitte, wo die Wendung nach Moll erfolgt, dem Ganzen sehr förderlich sein. Der Schluss dieses Satzes wird nie ohne tieferen Eindruck bleiben; auch unser Publicum sprach hierbei seine lebhafte Anerkennung aus. Das letzte Stück (Allegro molto vivace, G dur) spielt sich frisch und leicht weg und bildet zu der Symphonie einen wohl befriedigenden Schluss. In dem ganzen Werke erkennt man den tüchtigen, practisch gebildeten Musiker, ein Verdienst, das nicht immer hoch genug angeschlagen wird. Noch müssen wir die übersichtliche und sichere Direction des Herrn *Drobisch* rühmen, welche dem Orchester das Verständniss seines Werkes erleichterte und zu der schönen Ausführung desselben wesentlich mit beitrug. Am Schlusse der Symphonie wurde dem Componisten allgemeiner Beifall zu Theil.

An die Leistungen des Fräul. *v. Grünberg* darf man einen sehr hohen Maassstab nicht legen; sie ist noch sehr jung, vielleicht erst 16 — 17 Jahr alt und kaum physisch zu solchen Anstrengungen befähigt, als Virtuosität heut zu Tage verlangt, wenn sie auf Auszeichnung wirklich Ansprüche haben soll. Ihr Spiel deutet jedoch auf nicht geringes Talent, auf sorgsamen Unterricht und fleissiges, gewissenhaftes Studium; was Fräul. *v. Grünberg* spielt, spielt sie ordentlich, genau und sicher, wenn auch noch nicht mit jener Leichtigkeit und Unfehlbarkeit, die dafür zeugen, dass der Spieler in technischer Hinsicht seine Leistung nicht nur vollkommen beherrscht, sondern dass sie ihm wirklich zum Spiel geworden ist. So lange die sichere technische Ausführung noch besondere Aufmerksamkeit erfordert, noch Mühe und Anstrengung kostet, bleiben natürlich künstlerische Auffassung und Darstellung so sehr Nebensache, dass davon kaum die Rede sein kann. Es würde daher in dem werdenden Virtuosen den Künstler zugleich mit fördern und heraufbilden, wenn man ernstlich dafür besorgt wäre, zu öffentlichen Vorträgen nur solche Stücke zu wählen, die man technisch wirklich und mit Leichtigkeit beherrscht, damit denn doch für künstlerische Darstellung wenigstens eine Möglichkeit geboten wäre. Die meisten neuern Virtuosencompositionen, die Fantasieen über beliebte Themen, die Unmasse von Etuden, Variationen u. dergl. geben aber leider zu viele und verführerische Gelegenheit, den Virtuosen auf Kosten des Künstlers auszubilden, und ge-

rade von den ausgezeichnetsten Virtuosen hört man gewöhnlich am Seltensten eine wirkliche Kunstleistung. Es verdient Anerkennung, dass Fräul. *v. Grünberg* bei ihren Studien schöne und gediegene Kunstwerke nicht ausser Acht lässt, und es ist kein geringes Lob, wenn wir anzuerkennen uns gedrungen fühlen, dass sie das Capriccio von *Mendelssohn* ungleich besser, musikalischer vorgetragen hat, als die Fantasie von *Thalberg*, obwohl sie dieser technisch mächtiger war als jenes. Wenn Fräul. *v. Grünberg* in ihren Studien so fleissig und sorgsam fortfährt, wie sie bisher jedenfalls gewesen sein muss, und nicht durch zu häufiges öffentliches Auftreten, das bei ihrer jetzigen Ausbildung künstlerische Zwecke kaum verfolgen kann, sich zu einer einseitigen Virtuosenroutine zwingt, so glauben wir ihr eine schöne, anerkennungsreiche Zukunft sicher voraussagen zu dürfen. Uebrigens hatte sich Fräul. *v. Grünberg* nach beiden Vorträgen wohlwollender und aufmunternder Theilnahme des Publicums zu erfreuen.

Ueber die Leistungen unseres rühmlich bekannten Virtuosen Herrn *Queisser* haben wir schon öfter uns ausführlich und, wie nicht anders möglich, mit grosser Anerkennung ausgesprochen. Seine Meisterschaft auf der der Virtuosität wenig geneigten Bass-Posaune ist eine so seltene, dass er jetzt kaum einen Nebenbuhler haben dürfte. Seinen Leistungen folgt immer die allgemeinste Anerkennung, und auch diesmal wurde ihm allgemein der lebhafteste Beifall zu Theil.

Was die in diesem Concerte so überaus reichhaltig versorgte Gesangpartie betrifft, so heben wir davon nur das aus, was sich durch gute Ausführung wirklich auszeichnete, und lassen Anderes, das wegen nothwendig gewordener Abänderung des Repertoirs eingeschoben war, und dessen Ausführung daher besondere Rücksicht billig verlangt, unerwähnt. Fräul. *M. Sachs* sang die sehr schöne aber schwierige Scene und Arie von *Mozart* „Mia speranza adorata" (unter den besonders erschienenen Concertarien die erste, gedruckt bei Breitkopf und Härtel mit Orchester- und Clavierbegleitung) recht gut, mit Sicherheit und mit dem Geiste der Composition angemessenem, solidem, ruhigem Vortrage; die junge Sängerin hat nicht unbedeutendes Talent, sehr umfangreiche, wohlklingende, biegsame und leicht ansprechende, aber mehr weiche als glänzende und klangvolle oder starke Stimme; bei fortgesetzten fleissigen und gut geleiteten Studien (sie ist jetzt Schülerin des hiesigen Conservatoriums und war es früher vom verstorbenen MD. *Pohlenz*) dürfte sie bald Ausgezeichnetes leisten. Die Introduction und das Duett aus Faust wurde von den Herren *Kindermann* und *Pögner* sehr effectvoll vorgetragen. Beide Künstler haben sehr schöne Mittel, gute Ausbildung und erfreuen sich immer der wohlverdienten Achtung und Anerkennung unseres Publikums. Das Terzett von *Mozart*, ein lange bei uns nicht gehörtes, sonst aber sehr viel gesungenes Stück, ist auf grossen Effect nicht berechnet, aber so melodiös, so meisterhaft und graziös gemacht, dass es immer sehr wohlthuenden Eindruck hervorbringt, wenn es mit Geschick vorgetragen wird. Die Ausführung war gut, wenn auch in einigen Theilen nicht so gelungen, als man es für die Wirkung des Ganzen wohl hätte wünschen mögen. Die Ballscene aus Faust, für uns ein wahres Prachtstück und jedenfalls eine der reichsten, kräftigsten und gedrungensten Compositionen *Spohr's*, ging im Allgemeinen angemessen, nur gegen das Ende hin wurde das Tempo etwas unruhig und fast übereilt, was in die Ausführung eine zwar nicht unsichere, aber doch ziemlich ungleiche Haltung brachte. So wurde z. B. die schöne, so characteristisch gezeichnete Partie der Kunigunde in der Stelle: „Wie in einem Zauberkreis, hält es mich in seiner Nähe" ganz ohne alle Intention wiedergegeben und konnte daher die rechte Wirkung nicht machen. Am Besten von allen Stücken aus Faust wurden die meisterhafte Ouverture, die Introduction und das Duett ausgeführt, was denn auch das Publicum durch reichen Beifall dankbar anerkannte. *R.* †.

---

*Berlin.* (Beschluss.) Das königl. Theater brachte am 1. d. M. ganz unerwartet auch *Meyerbeer's* Hugenotten im königl. Schauspielhause wieder zur Aufführung. Ungeachtet der hier ungewöhnlichen Erhöhung der Preise war das ganze Haus gefüllt, welches indess auch nur über 900 Personen fasst, während das Opernhaus beinahe 2000 aufnahm. Mad. *Köster-Schlegel* gab die Valentine als Gastrolle im Ganzen sehr gelungen, wenn auch zuweilen noch etwas mehr leidenschaftlicher Ausdruck anwendbar gewesen wäre, woran man durch die mimisch vortreffliche Darstellung dieser Rolle durch Mad. *Schröder-Devrient* gewöhnt ist, obgleich Letztere darin zuweilen das Maass der Weiblichkeit und des Schönen überschreitet. Als Gesangkünstlerin steht Frau *v. Hasselt-Barth* als Valentine am höchsten. Mad. *Köster* zeichnete sich im Vortrage des Duetts mit Marcel im dritten Act durch Wahrheit des Ausdrucks so aus, dass solche unmittelbar nach dieser Scene gerufen wurde. Auch Herr *Zschiesche* führte seine Rolle so sicher und kraftvoll, als künstlerisch geübt durch. Vorzüglich ist seine Tiefe, deutliche Aussprache und sein voller Triller lobenswerth. Im vierten Act der Oper leistete Mad. *Köster* mit Herrn *Mantius* als Raoul gleich Ausgezeichnetes. Die übrigen Leistungen waren eben so vorzüglich als früher. Den Pagen gab diesmal Dem. *Grünbaum* ganz befriedigend. Die Scenerie war, nach Verhältniss des beschränktern Raumes, zweckmässig geordnet. Decorationen und Orchesterstimmen sind gerettet, was die so baldige Wiederherstellung der Oper möglich machte, welche dennoch sich in Hinsicht der Scenerie und des grossartigen Styls der stark instrumentirten Musik mehr für das Opernhaus eignete, das auch in acustischer Hinsicht weit vortheilhafter für den Klang war. Um indess das schöne Meisterwerk nicht so lange ganz zu entbehren, hat die Intendanz und Regie alles Mögliche aufgeboten, um solches glänzend wieder herzustellen. Allen Mitwirkenden, insbesondere auch dem Orchester, dessen Raum vergrössert war, gebührt gleiche Anerkennung. So hat denn die lyrisch dramatische Musik hier ein werthvolles Seitenstück zu Don Juan, Fidelio und Jessonda wieder gewonnen, und es ist nur zu bedauern, dass die übrigen *Mozart*'schen und *Gluck's* Opern, wie auch *Cherubini's* Wasserträger gänzlich ruhen, ohne dass solche

eine so complicirte Scenerie erforderten. — Die Hugenotten wurden, in Abwesenheit des Componisten, unter Leitung des Herrn CM. *Henning*, von der königl. Capelle und dem Theaterchor mit grosser Sorgfalt, präcis und genau nüancirt ausgeführt. — So haben wir denn auch in der begonnenen Herbstsaison noch manchen Kunstgenuss zu erwarten, der die längeren Abende verkürzen hilft.

Eine Uebersicht der Leistungen der hiesigen Singacademie vom October 1842 bis jetzt wird von allgemeinem Kunstinteresse sein und selbstredend den Nutzen dieses Instituts für die Erhaltung des reinen Geschmacks in der höheren Gesangmusik darthun. Wir beginnen mit der Vorfeier des Geburtstages des Königs von Preussen am 13. October v. J. Es wurde zu diesem Zweck 1) der 100. Psalm von *A. W. Bach*, 2) Preussens Nationallied: „Heil dir" u. s. w. mit dem untergelegten Text von Dr. *Carl Seidel*, 3) Salvum fac regem von *Rungenhagen*, 4) *Händel's* Te Deum (das Dettinger) ausgeführt. — Zum Besten des Cölner Dombaues wurde eine geistliche Musikaufführung veranstaltet, in welcher 1) der Choral von *Luther*: „Komm heiliger Geist" u. s. w., 2) *Händel's* Utrechter Te Deum, 4) *Rosenmüller's* Jube Domine, 4) *Jomelli's* Confirma me, 5) *Naumann's* Preghiera aus Davide, 6) *Zelter's* Hymnus: „An die Sonne," 7) *Spohr's* Psalm 8. a 8 voci, 8) *Mendelssohn's* Ave Maria, 9) aus *Fasch's* 16stimmiger Messe das Quoniam und die Schlussfuge: „Cum sancto spiritu" vorgetragen wurden. — Zur Feier des Geburtstages der Königin von Preussen, am 13. November v. J., wurde in der Garnisonkirche zu wohlthätigem Zweck theils a Capella, theils mit Begleitung von Blechinstrumenten 1) die Cantate: „Lobe den Herrn" von *C. F. Rungenhagen*, 2) eine Motette von *Berner*, 3) Arie und Chor aus Samson von *Händel*, 4) der 111. Psalm von *Naumann*, 5) der 8. Psalm von *Spohr*, 6) Choral: „Sei Lob und Ehr'" u. s. w. mit Begleitung der Orgel und Blechinstrumente ausgeführt. — Die öffentlichen Winteraufführungen im Saale der Singacademie brachten folgende Meisterwerke zu Gehör: 1) *Händel's* Messias, 2) *Fesca's* 9. Psalm und *Cherubini's* Missa in D, 3) *Haydn's* Jahreszeiten, 4) *Spohr's* Oratorium: „Des Heilandes letzte Stunden," 5) *Joh. Seb. Bach's* Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi, 6) der Tod Jesu von *Graun*. — Zur Jubelfeier eines Mitgliedes der Singacademie wurden zwei Cantaten von *Grell* und *Rungenhagen* ausgeführt. — Das Oratorium Samson von *Händel* gelangte noch am 24. Mai d. J. zur Aufführung für wohlthätigen Zweck. — In der Zeit seit Ende April bis October d. J. kamen in den Versammlungen der Singacademie Werke von verstorbenen und lebenden Tonsetzern zur Ausführung. Diese waren: *Joh. Seb. Bach*, *Leonardo Leo*, *Händel*, *Jomelli*, *Caldara*, *Palestrina*, *Graun*, *Stölzel*, *Durante*, *Hasse*, *Naumann*, *Nanini*, *Perti*, *Lotti*, *Canniciari*, *Giorgi*, *Astorga*, *Vittoria*, *Rosenmüller*, *Joseph Haydn*, *Mozart*, *Zelter*, *Fasch*, *Reichardt*, *B. Klein*, *J. P. Schulz*, Fürst *Radziwill*, *Berner*, *Curschmann*, *Schicht*, *A. Romberg*, *Seidel*, *Hiller*, *Fesca*, *Hellwig*, *Rungenhagen*, *Grell*, *Spohr*, *Mendelssohn*, *Reissiger*, *J. P. Schmidt*, *Commer*, Graf *v. Westmoreland* (Lord *Burghersh*), *Horsley*, *Gordigiani*, *E. D. Wagner*, *Jul. Weiss*, *A. W. Bach* u. A. — Die ausgeführten Werke rühren von italienischen, deutschen und englischen Componisten her, und es ergibt sich aus dieser Zusammenstellung, dass den verschiedenen Schulen und Zeiten gleiche Rechte eingeräumt sind. — Ausserdem wurde noch zur Feier des tausendjährigen Bestehens von Deutschland am 8. August d. J. ein Choral von *Zelter*, *Händel's* Dettinger Te Deum, Gross ist der Herr von *Rungenhagen* und *J. Haydn's* Gloria, ferner zur Gedächtnissfeier des verstorbenen herzoglich Braunschweig'schen Hofbaumeisters *Ottmer* ein Requiem von *Zelter*, dessen Motette: „Der Mensch lebt und bestehet nur eine kurze Zeit," *Joh. Seb. Bach's* Motette: „Ich lasse dich nicht" u. s. w. und einige Gesänge aus *Haydn's* sieben Worten und *Händel's* Messias vorgetragen. — Wie lehrreich in historischer Hinsicht, und wie nützlich für die Gesangbildung und die edlere Richtung in der Vocalmusik obige Kunstleistungen waren, und wie solche nachhaltig wirken müssen, ergibt sich von selbst.

---

Hiermit im Zusammenhange steht die Herausgabe classischer Meisterwerke in Singstimmen, welche die Verlagshandlung von Trautwein und Comp. fortsetzt. Auch verdient die Edition der bisher noch ungedruckten Kirchengesänge von *Joh. Seb. Bach* Erwähnung, von denen bereits zwei Hefte in Partitur, mit hinzugefügtem Clavierauszuge von *J. P. Schmidt*, erschienen sind, und deren Fortsetzung zu erwarten ist. — Nicht mindere Theilnahme verdient die vollständige Herausgabe der 83 *J. Haydn*'schen Violinquartette in Partitur, von denen bereits 46 Monatshefte erschienen sind und die noch fehlenden bis zum Jahre 1845 zum Theil in Doppelheften erscheinen sollen. Zum Studium und Nachlesen ist diese Ausgabe höchst schätzbar und werthvoll. —

Mad. *Köster-Schlegel* beschliesst ihre hiesigen Gastrollen leider bereits am 6. d. mit Wiederholung der Leonore in *Beethoven's* Fidelio. Herr *Mantius* singt zum ersten Male den Florestan.

---

## *Shakespeare's* „Sommernachtstraum" mit Musik von *Felix Mendelssohn-Bartholdy* auf der Berliner Bühne.

Berlin, im October 1843. Nachdem *Shakespeare's* wunderbar romantisches Drama: „Ein Sommernachtstraum" nach *A. W. v. Schlegel's* Uebersetzung, mit der geistreichen Musik von *F. Mendelssohn-Bartholdy*, nach vielfältigen, genauen Proben, unter *Ludwig Tieck's* sorgsamer Leitung am 14. October d. J. im eigens dazu eingerichteten Theater im neuen Palais zu Potsdam, in Gegenwart des königl. Hofes, hoher Gäste und vor einer dazu eingeladenen Anzahl kunstverständiger Zuhörer, mit dem grössten Erfolge zur Darstellung gebracht war, ist dies Meisterwerk auch zu Berlin im königl. Schauspielhause den 18., 19., 20. und 21. d. M., also vier Tage hinter einander, bei übervollem Hause, mit der lebhaftesten Theilnahme aufgeführt worden, und wird sich gewiss noch lange auf dem Repertoir erhalten. Hauptsächlich dürfte dieser fast beispiellose Erfolg der den Geist der

romantischen Dichtung so ganz durchdringenden musikalischen Composition, demnächst auch der vorzüglichen Darstellung und Scenerie, wie den grotesk komischen Scenen der Handwerker, zuzuschreiben sein. Schon die phantasiereiche Ouverture versetzt den Zuhörer in die ideale Traumwelt. Der Wechsel von zarten Melodieen mit grossartigen Motiven und sinnigen Anspielungen auf die duftige Elfenschaar, wie auf das niedrige Treiben der gemeinen Welt, ist, obgleich formlos scheinend, dennoch von tiefem Sinn, da alle einzelnen Motive sich später entwickeln, um zur vollständigsten Bedeutung zu gelangen. Welcher gebildete Kunstfreund hätte sich nicht längst an diesen Tönen und der wirksamen Instrumentation erfreut! — Leise verhallen die zauberischen Harmonieen, als der erste Act beginnt. Die Bühne stellt einen Saal im Palaste des Theseus vor, nach altenglischer Weise statt der Seitencoulissen mit hohen Vorhängen versehen. In der Mitte des Hintergrundes erhebt sich ein Balcon, von Säulen getragen, mit Treppen von beiden Seiten, welche, wie das ganze Theater, mit grünen Fussteppichen belegt sind. Die zweite Scene geht in der bürgerlichen Wohnung der Handwerker vor, wobei blos die Hintergardine einen kurzen Bühnenraum abtheilt. Die Rollenvertheilung zu dem Festspiel Pyramus und Thisbe wirkt hier ungemein drastisch. Ein Entreact führt den Zuschauer, nach einem höchst originellem Scherzo des Orchesters in die lustige Feenwelt ein. Puck's neckendes Treiben wird von ihm selbst geschildert. Fräul. *Charlotte v. Hagn* gibt diesen liebenswürdigen Kobold mit graziöser Leichtigkeit und köstlichem Humor. Eine ganz eigenthümlich instrumentirte Musik bezeichnet die Erscheinung Oberon's und der Titania mit ihrer Begleitung. Oefters angewandte Zwischenspiele und melodramatische Behandlung beleben die Bühnenwirkung. In der zweiten Scene des mit Bergen, Lauben und Gebüschen versehenen Waldes (wobei auch die magische Mondscheinbeleuchtung und später die Morgenröthe ungemein effectuirt) wird Titania auf die lieblichste Weise durch das reizende Lied von zwei Elfen und weiblichem Chor in den Schlaf gesungen. Dem. *Marx* und *Grünbaum* führten die Solostimmen sehr zart und angenehm aus. In den zweiten Act ist auch der dritte und vierte der Originaldichtung mit eingezogen, um die Zwischenacte und Verwandlungen zu vermeiden. Die Musik deutet indess die Uebergänge vom Aetherischen zum Vulgären vermittelnd an. So bezeichnet die leidenschaftlich bewegte Zwischenmusik nach Hermia's Schlussscene des zweiten Originalactes trefflich die Angst des den Geliebten suchenden, verlassenen Mädchens, bis das A moll Agitato in Dur übergeht und durch populäre Anklänge die Ankunft der Handwerker bezeichnet. Auch die neckenden Zauberspiele, wie Puck's Verschwinden und Wiederkehr mit der Purpurblume, werden durch die Musik passend angedeutet. Auch den vierten Act (im Original) leitet eine angemessene Zwischenmusik ein, und sanfte, „schlafbeschwörende Musik" ertönt bei der Entzauberung des mit einem Eselskopfe begabten Zettel, und bei der Versöhnung und Entfernung Oberon's mit der Feenkönigin. Waldhörner zeigen das Erscheinen des Theseus und der Hippolyta beim Anbruch des Tages zur Jagd im Walde an. Der dritte (eigentlich fünfte) Aufzug wird durch einen antik einfachen, jedoch höchst grandiosen Festmarsch eingeleitet, der zur Hochzeitfeier der Liebenden im Palaste des Theseus den Zuschauer versetzt. Die spasshafte Tragödie des Zwischenspiels der Rüpel beginnt, das Zwerchfell erschütternd, nah an die Grenzlinie des Trivialen streifend. Alles beruht hier auf dem gesunden Sinn und der Mässigung der Darsteller. Vorzüglich anerkennenswerth sind in dieser Beziehung Pyramus (Herr *Gern*) und Thisbe (Herr *Krüger*). Höchst originell ist die Trauermusik von einer Clarinette, Fagott u. s. w. beim Tode des Pyramus und des Thisbe. Der Bergamasker Bauerntanz gewährt erheiternde Abwechselung, und ein lieblicher Gesang und Tanz der Elfen beschliesst „lose, leise" das heitere Traumgebild so romantisch duftig mit denselben Tönen, mit denen die Ouverture begonnen hat. —

Der Meister dieser zauberischen Tondichtung und alle Darsteller wurden nach der ersten öffentlichen Vorstellung durch Hervorruf ausgezeichnet. Der Componist hatte indess das Haus bereits verlassen, und wurde durch Fräul. *v. Hagn* entschuldigt. Ehre dem Genius!

*J. P. Schmidt.*

---

*Prag.* (Beschluss.) Endlich haben wir auch Mad. *Viardot-Garcia* gehört, eine Künstlerin, die sich von allen Sängerinnen der Welt am Schnellsten einen europäischen Ruf errungen, wozu freilich auch die „Schwester der verewigten *Malibran*" — was z. B. unser Theaterzettel nie beizusetzen vergass, als wüsste das Prager musikalische Publicum nicht einmal das — viel beigetragen haben mag. Es hiesse Eulen nach Athen tragen, wenn ich Ihnen noch ein Langes und Breites von dem ungewöhnlichen Umfang ihrer Stimme (vom kleinen *fis* bis zum dreigestrichenen *cis* haben wir sie gehört), der wunderbaren Ausgeglichenheit der dazwischen liegenden Töne, der ungemeinen Ueberwindung von Schwierigkeiten mit der höchsten Leichtigkeit und Sicherheit (wodurch sie sich freilich auch oft verleiten lässt, zu viel zu verzieren und sogar Coloraturen anzubringen, die schon über die Grenzen der Menschenstimme hinaus in das Gebiet der Instrumente schweifen), von der herrlichen Mezzavoce, von den Sprüngen von 10—11 Tönen u. s. w. schreiben wollte, die man eigentlich hören muss, um sie zu glauben. Ich beschränke mich daher auf eine historische Darstellung der Leistungen dieser höchst interessanten Erscheinung im Reiche der Gesangkunst. Herr Director *Stöger* hatte Mad. *Viardot-Garcia* für ein Spielhonorar von 1000 Frank für den Abend bewogen, die Bewohner Prags in drei Vorstellungen mit ihrer Kunst zu erfreuen; es war also natürlich, dass er die Preise erhöhete, weshalb wir jedoch nur am ersten Abende ein volles Haus, am zweiten und dritten viele leere Räume erblickten. — Die Prager haben einmal eine eben so grosse Idiosyncrasie gegen erhöhete Preise, als sie die Vorstellungen im Abonnement lieben! — „Das kann man sich nicht geben und nicht nehmen!"

Mad. *Viardot-Garcia* gab zwei Mal die Rosina im Barbiere di Siviglia, am dritten Abende nur den zwei-

ten Act dieser Oper, wozu uns noch der dritte Act des Otello versprochen war, der jedoch wegen Unpässlichkeit des Herrn *Kunz* sich in ein kleines Concert verwandelte, worin Mad. *Viardot-Garcia* zwei *Rossini*'sche Cavatinen aus dem Tancredi und der Gazza ladra vortrug. Ich muss gestehen, dass ich auf die Desdemona um so begieriger war, als ich nach Allem, was ich von der Künstlerin gehört, mir diese Partie nicht von ihr vorstellen konnte. Mad. *Viardot-Garcia* sang die Rosine ganz ihres Namens und Ruhmes würdig mit einer wahrhaft hinreissenden Virtuosität und unter einem Sturm von Beifall, Hervorrufungen und in der Lehrstunde am Pianoforte auch Wiederholungen (ausserdem scheint sie das Repetiren nicht zu lieben). Wir hörten an Einlagstücken — die Schlussvariationen aus der Cenerentola abgerechnet — am ersten Abend das beliebte Ouvrez! (Le retour des promis) von *Dessauer*, welches wir zuerst durch Miss *Adelaide Kemble* kennen lernten; — die Post von *F. Schubert* und La leçon tyrolienne, welcher sie als Zugabe noch die Cachucha in spanischer Sprache folgen liess. Die Nummern, welche uns der Zettel des zweiten Tages verkündete, waren: 1) Ständchen von *F. Schubert*, 2) Air espagnol, musique de *Garcia*, und 3) Rataplan, chansonnette, musique de Mad. *Malibran*. Im dritten gab sie nebst der gewünschten Wiederholung des Ouvrez! die Cachucha, Leçon tyrolienne, ein deutsches (*Uhland's*: Ich bin vom Berg der Hirtenknabe — ich weiss nicht von wem componirt, da der Zettel dieses Tages blos meldete: Mad. *Viardot-Garcia* wird die Ehre haben, verschiedene Gesangstücke am Pianoforte vorzutragen) und ein spanisches Lied: Yo que soy contrabandista zum Besten, und zeigte sich als Meisterin im Vortrage von Romanzen und Liedern, wobei man die in Frankreich gebildete Sängerin nicht zu hart anklagen muss, wenn sie nicht so tief in den Geist des deutschen Liedes eindringen kann, wie etwa eine *Stöckl-Heinefetter*. Was die dramatische Darstellung der Rosina betrifft, so zeigte uns Mad. *Viardot-Garcia* ein verliebtes pfiffiges spanisches Mädchen, die mitunter allerliebste Minauderien zu Tage brachte, deren erste Liebe der Graf Almaviva nicht zu sein schien, und wenn ich auch glaube, dass Dichter wie Tonsetzer mit ihr zufrieden sein dürften, so haben wir doch in dieser Rolle in *Henriette Sontag* ein Ideal gesehen, welche der Rosina den Reiz der Unschuld hinzufügte, so dass selbst die List, die sie entfaltet, nur eine Inspiration des ersten Erwachens der Liebe zu sein schien. Was die übrige Besetzung betrifft, so war es keine kleine Aufgabe, in so kurzer Zeit einige deutsche Sänger in's Italienische zu übersetzen, und würde vielleicht unmöglich geblieben sein, wenn nicht der Gesanglehrer des Conservatoriums Herr *Gordigiani* schon früher mit den Herren *Vogel* und *Siebek* die Partieen des Bartolo und Almaviva zum Theil einstudirt hätte; doch waren Beide derselben nicht so gewachsen, um sich an der Seite einer solchen Künstlerin behaupten zu können. Besser gelang Herrn *Schütky* der Basilio. Herr *Kunz* sang den Figaro mit grosser Moderation, wenn gleich seine gewaltige Stimme sich nie zum Figaro eignen zu wollen scheint.

Herr und Mad. *Beckmann* vom Königsstädter Theater in Berlin hörten wir in: Muttersegen oder die neue Fanchon, List und Phlegma, die Wiener in Berlin, Rochus Pumpernickel, *Nestroys* Talisman, Jaierl die Putzmacherin, endlich in: die verhängnissvolle Omelette, Vaudeville-Scherz in einem Act frei nach dem Französischen von *Adele Beckmann*, freilich meist nur in Couplets und Potpourri's, deren letztere doch viele brillante und schwierige Stellen enthielten, die wohl für die Stimmbildung ihrer Producenten Zeugniss ablegen können. Herr *Beckmann* ist ein guter Coupletsänger, die er mit Humor und Characteristik vorträgt ohne grosse Stimmmittel und höhere Ansprüche; ein eigenes musikalisches Kunststück machte er in seinem Naute Strumpf im Verhör, wo er nicht allein den ganzen Dialog, sondern auch den musikalischen Theil der Rolle in jener Branntweinheiserkeit vortrug, die ein Hauptattribut des Berliner Eckenstehers ist.

Mad. *Beckmann* hat zwar wenig Jugendfrische der Stimme mehr, aber eine ausgezeichnete Coloratur, und macht zumal in der Mezzavoce grossen Effect.

Mad. *Janik*, grossherzogl. badische Hofsängerin, sahen wir in drei Gastrollen: Norma, Elvira in den Puritanern, und Lucia in der Braut von Lammermoor mit eben nicht sehr glücklichem Erfolge. Mad. *Janik* hat eine ziemlich gute Sopranstimme, doch nicht mehr von besonderer Frische, der — was das Schlimmste ist — eine zweckmässige Ausbildung und Geschmack in der Coloratur fehlt. Ihre Geläufigkeit ist nicht unbedeutend, und besonders gelingt ihr der Triller oft gut, doch wir müssen sagen gelingt, weil sie ihrer Sache durchaus nicht gewiss ist; besonders aber hat sie das Unglück, fast jedesmal, wenn sie eine Stelle recht hübsch colorirt hat, den Effect durch eine darauf folgende Ungeschicklichkeit zu verderben, wozu noch kommt, dass sie den Componisten sehr zu verlassen liebt, und oft Verzierungen anbringt, die veraltet und geschmacklos sind oder auch nur am unrechten Platze stehen. Mit einem Worte, Mad. *Janik* ist eine Prima Donna aus der Provinz, da aber Prag — wenn gleich streng genommen auch nur die Hauptstadt einer Provinz des Kaiserstaates — doch fast alles Grosse in der Kunst gehört, und vieles besessen, und der Residenz seit einem Viertel-Jahrhundert drei ihrer vorzüglichsten Sängerinnen (die *Grünbaum*, *Sontag* und *Lutzer*) geliefert hat, ja jetzt noch zwei ausgezeichnete Sängerinnen ihr Eigenthum nennt, so war es immer ein Wagniss zu nennen, hier in Partieen aufzutreten, die wir von den vorzüglichsten deutschen Künstlerinnen gehört haben. In der Norma gastirte wegen Unpässlichkeit der Mad. *Podhorsky* mit Mad. *Janik* noch Mad. *Bigl* als Adalgisa, was das Uebel noch erhöhte. Mad. *Bigl* betrat vor einigen Monaten zum ersten Male unsere Bühne in *Mercadante's* Schwur, und wurde mit aller Nachsicht aufgenommen, die man Anfängerinnen zu schenken pflegt. Seitdem war Mad. *Bigl* nur noch ein paar Mal beschäftigt gewesen, und das Publicum, welches Fortschritte erwartet zu haben schien und keine bemerkte, kam in so üble Laune, dass es Beide sehr hart behandelte. In den Puritanern hatte Mad. *Janik* die Unvorsichtigkeit, als sie nach der Polonaise gerufen wurde, dem Publicum Empfindlichkeit zu zeigen! — das

missräth oft grossen Künstlerinnen — und nun war sie und die darauffolgende Lucia unwiderruflich verloren.

Die erste Gastdarstellung des Herrn *Räder* vom königl. sächsischen Hoftheater war der Bürgermeister van Bett im Czaar und Zimmermann, auf welchen der Doctor Dulcamara im Liebestrank folgte *). Herr *Räder* ist ein tüchtiger deutscher Sänger, der sich jedoch auch in die italienische Manier hineinzufinden versteht. Wir haben diese beiden Partieen noch nie so gut singen gehört, und wenn etwas sein Verdienst schmälert, so war es eine gewaltige Uebertreibung im van Bett. Dagegen gab er den Dulcamara mit einer so lobenswerthen Modestie der Komik, dass ich die Kälte des Publicums in den trefflich vorgetragenen Nummern des ersten Actes nicht begreifen konnte; doch Herr *Räder* verstand es, die Zuschauer zu erwärmen. Schon das liebliche Duett: „Jo son ricco, tu sei bella" wurde wiederholt, und als er nach demselben mit Mad. *Springer* die Cachucha auf drollige Weise tanzte, musste er unter einem wahren Beifallssturm auch diese (wie später das: „La ricetta è il mio vicino") repetiren und sitzt nun fest in der Gunst des Publicums. Mad. *Podhorsky* (Adine) war sehr bei Stimme, und trug diese Partie mit der glänzendsten Virtuosität vor, nicht minder sang Herr *Strakaty* den Belcuore sehr wacker. Herr *Mayer* vom zweiten Theater gab den Nemorino als Gast. Er hat eine Stimme, aus der bei fleissigem Studium viel werden könnte, aber auf dieser Bühne fallen alle seine Fehler, und wie sehr ihm ein guter Singlehrer Noth thut, noch mehr in's Gewicht. Vor Allem aber soll Herr *Mayer* darauf bedacht sein, sich die übertriebenen Gesten, die immer, zumal in der komischen Oper, dem Effect vernichtend entgegentreten, je eher je lieber abzugewöhnen.

Mit Recht fragt die Bohemia bei der Besprechung dieser Aufführung des Liebestrankes: „Warum bleibt die Scene weg, in welcher Nemorino von den Mädchen, die um seine Erbschaft bereits wissen, im strengen Sinne des Wortes mit Liebeswerbungen verfolgt wird?" Sie darf nicht fehlen, denn ohne sie wird die Absicht des Dichters, dass Nemorino selbst an die Wirksamkeit des Liebestrankes glaubt, und somit die wirksamste Pointe in der ganzen Handlung gänzlich vernichtet. Bei Hinweglassungen sollte man wenigstens die Vorsicht brauchen, der Zeitersparniss nicht etwas im Gange des Stückes wesentlich Bedingtes zu opfern.

---

## *Frühlingsopern u. s. w. in Italien.*

(Fortsetzung.)

*Vercelli.* Erst in der zweiten Hälfte Mai's begann die Stagione mit Donizetti's Figlia del reggimento, welche aus dem Französischen übersetzte Oper gar vielen Beifall fand, wozu vor Allem die Secci-Corsi (Titelrolle) das Meiste beitrug; aber auch der Bassist Mazzetti, Tenor Vietti und die Comprimaria Amalia Rossini liessen sich tüchtig beklatschen und mehrmalen hervorrufen, wiewohl der Tenor erst zum zweiten Mal die Scene betrat, und die artige Rossini erst in Zukunft vielleicht eine artige Sängerin werden kann. Nach Rossini's Barbiere di Siviglia wollte man auch Donizetti's Betly auftischen, Niemand wollte sie aber geniessen.

*Intra.* Dieses so reizend am Langensee (Lago Maggiore) gelegene Städtchen hatte das Glück, diesen Frühling Donizetti's sogenannte classische Gemma di Vergy zu hören, und wiewohl die Prima Donna Luigia Vaschetti, Tenor Achille Maggi und Bassist Parodi keine classischen Sänger sind, so waren sie doch für dies kleine Theater beinahe eine Pasta, ein Donzelli, ein Galli. Hätte Intra nur ein schöneres Theater, es könnte sich in Betreff der Oper mit mancher Provinzialstadt messen.

*Novara.* Fortuna war dem schönen Geschlechte in Coppola's Nina nicht günstig. Sonderbar genug machte die Accorsi (Zögling der berühmten Bertinotti) einen ehrlichen Fiasco in der Titelrolle dieser Oper. Tenor Bianchi, Buffo Papa und Bassist De Lorenzi waren weit glücklicher, desgleichen die Bruni (französisch Brun), welche die Accorsi ablöste. Glänzender ging es hierauf in Donizetti's Furioso, worin die Aunetta Baumann aus Udine (Zögling des dasigen Instituto Filarmonico) zum ersten Mal die Bühne in der Rolle der Leonora betrat, und zu guten Hoffnungen berechtigt. Sie fand immerwährenden starken Beifall, der auch im reichlichen Maasse benanntem Tenor und Buffo sammt dem Bassisten Bastoggi zu Theil wurde.

*Genua.* Von den zwei letzten Opern des Herrn Verdi: Nabucodonosor und I Lombardi alla prima Crociata, die bekanntlich in ihrem Geburtsorte Mailand einen superlativen Fanatismo erregten, wurde erstere (unstreitig die weit bessere) bereits in einigen andern Städten Italiens, namentlich zu Rom, Neapel, Venedig, Triest, Piacenza, Parma, unlängst auch zu Wien, aber Parma und Piacenza ausgenommen (s. beide Städte — aus begreiflichen Ursachen), mit weit weniger Glück gegeben; die Mailänder ersehen wenigstens hieraus, dass ihre allzugünstige Aufnahme ausgelassen übertrieben war. Die nächste Wirkung der Lombardi alla prima Crociata auf andern Theatern könnte man ohne Weiteres prophezeihen: sed non est hic locus. Hier in Genua hat dieser Nabucodonosor, dem man einige hübsche Stücke, ohne auf grosse Meisterschaft Anspruch zu machen, keineswegs absprechen will, ebenfalls wenig angezogen. Die Hauptpartieen waren folgendermaassen vertheilt: Nabuco = Raffaele Ferlotti, Ismaele = Demetrio Merska, Zaccaria = Luigi Tabellini, Abigaille = Sofia Löwe, Fenena = Elisabetta Gamarra. Die Löwe war unter ihnen die Krone, und wurde nach ihrer Arie in der Seconda Parte drei Mal auf die Scene gerufen; die Uebrigen thaten ihr Mögliches. Auber's Muta di Portici machte Fiasco und dem Nabucodonosor abermals Platz, während man in Eile Bellini's Beatrice di Tenda mit dem Tenor Musich einstudirte, die auch sehr bald mit dem besten Erfolge in die Scene ging. Die hiesige Zeitung sagt bei dieser Gelegenheit unter Anderm: „Ich glaube, es gibt keine Beatrice, die wie die Löwe geeignet sei, das Herz auf eine so köstliche Weise zu entzücken, und so vielen verdienten Beifall erhalten hat. In der ersten Darstellung trug sie ganz allein die Last der Oper. Ferlotti und

*) Sowohl diese Partie als der Sergeant Belcuore haben Herrn *Räder* die Wiedereinsetzung in ihre ursprünglichen Namen zu verdanken; sonst heisst bei uns der Marktschreier: Kräuterpresser, und der Militarist: Schönbartchen (!?).

Tenor Musich waren Beide unpässlich. Ueberhaupt muss man den guten Erfolg der Oper einzig und allein der Löwe zuschreiben u. s. w.“ Dass übrigens die Gamarra, welche die Rolle der Agnese machte, noch Anfängerin ist, wird hier nebstbei erwähnt. Am 10. Juni gab man endlich die Norma, worin das schöne Geschlecht: die Löwe und die Gamarra, bei allem Wetteifer des Tenors Musich und Bassisten Leonardi, den Sieg davon trug.

(Fortsetzung folgt.)

## *Feuilleton.*

*Moscheles* gab neulich, bei einem kurzen Aufenthalte in Paris, in *Erards* Concertsalon eine musikalische Unterhaltung, zu der sich auf blos mündliche Einladung ein Auditorium von 400 Personen, die Elite der Pariser Künstler und Liebhaber, eingefunden hatte. *Cramer*, *Auber*, *Meyerbeer*, *Halevy*, *Adam*, *Zimmermann*, *Regli*, von jüngeren ausgezeichneten Musikern *St. Heller*, *Hallé*, *E. Wolf*, *A. Kontsky*, *Rosenhain*, *Fontana*, *Frank*, *M. Aikens*, *Guttmann*, *Farine* und viele Andere waren gegenwärtig. *Moscheles* spielte gegen drei Stunden und producirte vieles Neue, noch Ungedruckte seiner Composition, wobei er des grössten Beifalls dieses ausgewählten Publicums sich zu erfreuen hatte. Nach einem längern Aufenthalte in Boulogne sur mer ist er am 14. dieses nach London zurückgekehrt.

Am 9. October starb zu Merseburg der dasige Musikdirector und Domorganist *Wilhelm Schneider*, 61 Jahr alt.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

## *Aufruf*

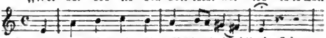
### an sämmtliche deutsche Orgelcomponisten zur Preisbewerbung, von dem Thüringer Orgel-Verein zur Beförderung eines würdevollen kirchlichen Orgelspiels.

Nächst Böhmen, mit seiner Hauptstadt Prag, ist Thüringen, mit seiner Hauptstadt Erfurt, das Land, wo Musik von je her herrlich blühte, und insonderheit das Orgelspiel sich einer ruhmvoll hervortretenden Pflege zu erfreuen hatte. Dieser rege Kunstsinn hat sich bis auf die gegenwärtige Zeit glanzvoll bewährt, und es gibt in Deutschland kaum eine Stadt, welche sich in jener Beziehung Erfurt gleichstellen und so viele wahrhaft tüchtige Meister im Orgelspiel aufweisen könnte. Dafür zeugen, abgesehen von den noch lebenden Meistern dieses Faches, über deren Verdienst die Nachwelt richten wird, die hochgefeierten Namen eines M. Altenburg († 1640), J. Bach († 1675), A. Armsdorff († 1699), Joh. Aegidius Bach († 1717), J. H. Buttstedt († 1727), M. H. Arnold († 1738), J. G. Walther († 1748), J. Bernh. Bach († 1749), F. Adlung († 1762), G. H. Reichardt († 1789), J. L. Kittel († 1809), J. W. Hässler († 1822), M. G. Fischer († 1829), G. Chr. Stolze († 1830), Dr. G. G. Scheibner († 1836), J. J. Müller († 1839) u. A. m., welche sich in technischer wie in wissenschaftlicher Hinsicht eines gleich guten Klanges zu erfreuen haben. Dieser lebhaft empfängliche Sinn für Musik, welcher, von Alters her, in Erfurt waltete, in neuerer Zeit bereits zwei Musikvereine in's Leben gerufen und so manches Talent geweckt und zur Blüthe gebracht hat, ist jetzt auch der Schöpfer eines neuen Vereins geworden, der sich unter dem Namen des „*Thüringischen Orgelvereins*“ ausschliesslich der allseitigen Pflege des Orgelspieles widmen wird. An der Spitze desselben stehen nachbenannte Herren:

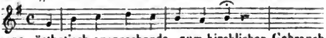
1) *L. E. Gebhardi*, Musikdirector, Organist und Musiklehrer am Seminar und Gymnasium zu Erfurt;
2) *E. Hentschel*, Musikdirector und Seminarlehrer zu Weissenfels;
3) *G. C. Hildebrand*, Lehrer und Organist zu Mühlhausen in Thüringen;
4) *G. W. Körner*, Geschäftsführer und Unternehmer des Orgelvereins zu Erfurt;
5) *F. Kühmstedt*, Musikdirector und Seminarlehrer zu Eisenach;
6) *J. G. Meister*, Organist an der Haupt- und Stadtkirche in Hildburghausen;
7) *C. F. Seiffert*, Musikdirector und Organist zu Naumburg;
8) *G. Siebeck*, Musiklehrer am königlichen Seminar in Eisleben;
9) *A. G. Theile* (Theophile), Organist und Mädchenlehrer zu Weissensee;
10) *J. G. Töpfer*, Prof. der Musik am grossherz. Seminar und Organist an der Stadtkirche zu Weimar, und
11) *W. Wedemann*, Hofcantor, Hoforganist und Seminarlehrer zu Weimar.

Der Zweck des Vereins besteht hauptsächlich darin, ein gediegenes, der Würde des Gottesdienstes entsprechendes Orgelspiel möglichst allgemein zu machen, und auch durch gediegene, neue Original-Compositionen hierzu beizutragen. Der „Thüringer Orgelverein“ kündigt daher seine Existenz mit dem Aufrufe an sämmtliche befähigte deutsche Orgelcomponisten hierdurch an, über die Anfangszeilen der allgemein bekannten Choralmelodieen:

„Wer nur den lie-ben Gott lässt wal-ten“ in A moll



und „Al-lein Gott in der Höh' sei Ehr'“ in G dur



neue, ästhetisch ansprechende, zum kirchlichen Gebrauch passende *Trio's* und *Fugen* mit Einleitung, an den unterzeichneten Geschäftsführer und Unternehmer *portofrei*, oder auf dem Wege des Buchhandels, einzusenden, und es wird, im Namen des Vereins, ein Preis von

„*Fünf Ducaten*“

für die eingesendete beste, und

„*Drei Ducaten*“

für die nächst beste Composition über jene Themata unter der Bedingung zugesichert, dass die Herren Preisbewerber das, mit einem Motto versehene, von fremder Hand mundirte Manuscript, welchem ein versiegeltes, mit demselben Motto bezeichnetes, den Namen, Character und Wohnort des Verfassers enthaltendes Couvert beizufügen ist, spätestens bis zum 1. März des nächsten

Jahres 1844 einzureichen haben. Ueber den Werth und die Preiswürdigkeit der eingesendeten Compositionen entscheiden die oben benannten Mitglieder des Vereins, mit Ausnahme des Unternehmers, unter schriftlicher Angabe der Entscheidungsgründe, und es bleibt den Herren Verfassern der nicht gekrönten, unter den eingesandten Arbeiten, das Recht vorbehalten, dieselben, unter genauer Angabe des gewählten Motto's, zurückzufordern. Die zwei gekrönten Compositionen hingegen werden das literarische Eigenthum des Unternehmers, und innerhalb eines Vierteljahres nach erfolgter Entscheidung, in möglichst schöner Ausstattung, dem Publicum vorgelegt, wobei ein jeder der gekrönten Preisbewerber *Zehn Frei-Exemplare* erhält.

Erfurt, im August 1843.

*G. Wilh. Körner*, Buch-, Kunst- und Musikalienhändler, auch Verfasser des angehenden und des wohlgeübten Organisten, des Präludienbuches, des practischen Organisten, der Fugenschule, des fertigen Orgelspielers, und Redacteur des Orgelfreundes, als Unternehmer und Geschäftsführer des Thüringer Orgelvereins.

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien

## und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom 17. bis 23. October d. J.*

*Abt, F.*, Album mus. des jeunes Pianistes. 6 Rondinos p. le Pfte à 4 m. sur les Mot. les plus fav. des Opéras de C. Donizetti. Op. 43. Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr. 25 Ngr.
*Adam, A.*, Mélange sur l'Opéra: La Part du Diable de D. F. E. Auber p. Pfte. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.
*Aiblinger, K.*, Missa Walburgae f. Sopr. u. Alt m. Orgel, Bass u. Vcelle. Cyclus No. 2. Augsburg, Kollmann. 1 Fl. 21 Kr. n.
— 5 Offertorien f. 2 Sopr. m. Orgel, Vcelle u. Bass. Cyclus No. 8. Ebd. 1 Fl. 21 Kr. n.
*Alvensleben, G. v.*, 4 Characterstücke f. d. Pfte. Op. 3. Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr.
*Anacker, A. F.*, Ein Kleeblatt. Sachsenlied v. F. Stolle f. Barit. u. Chor m. Pfte. Op. 25. Ebend. 7½ Ngr.
*Auber, D. F. E.*, La Part du Diable (Des Teufels Antheil) arr. p. Pfte. Mainz, Schott. 5 Fl. 24 Kr.
*Bach, J. S.*, Compos. p. le Pfte sans et avec accomp. Edit. nouv. etc. (Oeuvres compl. L. 9). Leipzig, Peters. 4 Thlr.
*Becker, J.*, Die Jägerin. Lied a. d. Drama: Der Tannhauser v. A. Schmelzler f. 1 Singst. m. Pfte u. Vcelle od. Horn. Op. 27. Ebd. 20 Ngr.
— 5 dreist. Lieder f. Mezzo-Sopr. od. Alt, Ten. u. Bass m. od. ohne Pfte. Op. 30. Heft 1, 2. Ebend. à 18 Ngr.
*Belles, P. J.*, 3 Fant. üb. beliebte Lieder f. d. Guit. u. Flöte. Cöln, Dunst. 20 Sgr.
*Berger, L.*, Sinfonie in D moll p. Pfte à 4 mains. Op. 42. (Oeuvr. compl. Cah. 9.) Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr. 20 Ngr.
*Bergson, M.*, Gr. Morc. de Salon. Trio p. Pfte, Viol. et Vcelle. Op. 5. Ebend. 1 Thlr. 5 Ngr.
*Beyer, F.*, Les Adieux. Duo fav. de l'Opéra: Lucie de Lammermoor de Donizetti p. Pfte. Mainz, Schott. 36 Kr.
*Burgmüller, F.*, Galop fav. de l'Opéra: Les Diamans de la Couronne arr. p. le Pfte à 4 mains. Ebend. 36 Kr.
*Eckert, C.*, 12 Characterstücke f. d. Pfte. Op. 17. Heft 1, 2. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. à 25 Ngr.
*Esser, H.*, Gärtners Sinn f. 1 Singst. m. Guit. (Der Sänger am Rhein. No. 1.) Mainz, Schott. 27 Kr.
*Fesca, A.*, Fant. et Var. p. le Pfte à 4 mains sur des Mot. de l'Opéra: La Sonnambula de Bellini. Op. 9. Braunschweig, Meyer jun. 1 Thlr.
— 2 Noct. p. le Pfte à 4 mains. Op. 10. Ebend. 1 Thlr.
— Prem. gr. Trio arr. p. Pfte à 4 mains. Op. 11. Ebend. 2 Thlr.
— Prem. gr. Septuor arr. p. Pfte à 4 mains. Op. 26. Ebend. 2 Thlr.
— 6 Lieder f. Sopr. od. Ten. m. Pfte. Op. 29. Heft 1, 2. Ebd. à 14 Ggr.
— 3 Ged. v. H. Schütz, E. Geibel, C. Schulz f. Barit. m. Pfte. Op. 30. Ebend. 16 Ggr.
*Franck, E.*, Album f. d. Pfte. Op. 5. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 10 Ngr.
*Halevy, F.*, Ouv. zur Oper: Karl VI. f. Pfte. Ebend. 15 Ngr.
*Jansa, L.*, 6 Duos p. 2 Viol. Op. 64. No. 1—3. Lpz., Peters. à 20 Ngr.
*Kalliwoda, J. W.*, Ouv. solenn. à gr. Orch. Op. 126. Ebd. 2 Thlr. 15 Ngr.
— Dieselbe arr. p. le Pfte à 4 mains. Ebend. 25 Ngr.
— Grande Polka p. le Pfte. Op. 127. No. 1. Ebend. 10 Ngr.
— Ländler f. d. Pfte. Op. 127. No. 2. Ebend. 10 Ngr.
*Kalliwoda, J. W.*, Var. de Concert p. Pfte, Viol., Alto et Vcelle. Op. 129. Leipzig, Peters. 1 Thlr. 20 Ngr.
*Kratzer, A.*, 2 Mazurkas et Galop p. le Pfte. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 5 Ngr.
— 4 Mazurkas p. le Pfte. Ebend. 5 Ngr.
*Labitzky, J.*, Romanoff-Quadrille f. d. Orch. Op. 93. Leipzig, Hofmeister. 25 Ngr.
— Catharinen-Walzer f. d. Orch. 1 Thlr. 25 Ngr., f. Flöte 5 Ngr., f. d. Pfte zu 4 Händen 20 Ngr., allein 15 Ngr., im leichten Arrang. 10 Ngr. Op. 94. Ebend.
— Kiquiqui-Galop f. d. Orch. Op. 97. Ebend. 1 Thlr. 5 Ngr.
*Leonhard, J. E.*, 3 Thèmes var. p. le Pfte à 4 mains. Op. 7. No. 1 u. 2 à 1 Thlr. No. 3. 25 Ngr. Leipzig, Peters.
*Löwe, Dr. C.*, Die Festzeiten. Geistl. Orator. in 3 Abth. Op. 66. Part. 10 Fl. 48 Kr. Orchesterstimm. 12 Fl. 36 Kr. Clav.-Ausz. 7 Fl. 12 Kr. Solo- u. Chorst. 6 Fl. Mainz, Schott.
*Louis, N.*, Rondo sur 1 Mot. fav. de Don Pasquale p. le Pfte. Op. 127. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.
*Marks, G. W.*, 3 Fant. p. le Pfte à 4 m. tirées des Opéras de G. Donizetti. Op. 96. No. 1—3. Leipzig, Hofmeister. 22½ Ngr.
*Marschner, H.*, Tunnellieder f. 4 Männerst. Op. 46. Part. u. Stimmen. Ebend. 25 Ngr.
*Müller, R.*, Rom. p. le Pfte seul. Op. 20. Leipzig, Peters. 10 Ngr.
— Liebesklage f. d. Pfte. Op. 21. Ebend. 10 Ngr.
*Oechsner, A.*, In die Ferne v. Klätke f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 3. Mainz, Schott. 27 Kr.
*Prudent, E.*, La Ronde de nuit. Etude p. Pfte. Op. 12. Ebend. 1 Fl.
*Rosenhain, J.*, Das öde Haus. Ballade v. Kahlert f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 45 Kr.
*Schwencke, C.*, 3 Rondinos p. le Pfte à 4 m. Op. 44. No. 1—3. Braunschweig, Meyer jun. à 12 Ggr.
— Dieselben p. le Pfte. Op. 44. No. 1—3. Ebend. à 10 Ggr.
— Fant. p. Pfte à 4 mains sur la Valse Philomele d'J. Strauss. Op. 51. Ebend. 18 Ggr.
— Dieselbe p. le Pfte. Op. 51. Ebend. 12 Ggr.
— Le Souvenir. Nocturne p. le Pfte. Op. 64. Ebend. 10 Ggr.
— La Sévérité. La Douceur. La Gaîté. 3 Morc. de Salon p. le Pfte. Op. 65. No. 1. 14 Ggr. No. 2. 10 Ggr. No. 3. 16 Ggr. Ebend.
*Spohr, L.*, Rec. („Der Hölle selbst") u. Arie („Liebe ist die") zur rom. Oper: Faust. Clav.-Ausz. m. deutsch. u. ital. Texte. Für Barit. od. Tenor à 10 Ngr.). Leipzig, Peters.
*Stolzenberg, F. X.*, Dein ist mein Herz. Walzer f. d. Pfte. Cöln, Dunst. 5 Sgr.
*Strauss, J.*, Die Dämonen. Walzer f. Orch. 2 Fl. 45 Kr., f. 3 Viol. u. Bass 1 Fl., f. Viol. u. Pfte, f. Flöte u. Pfte à 45 Kr., f. 1 Flöte, f. Czakan à 20 Kr., f. Guit. 30 Kr., f. Pfte zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., allein 45 Kr., im leichten Style 30 Kr. Op. 149. Wien, Haslinger.
*Täglichsbeck, T.*, Deutsche Liederhalle. Alte u. neue Lieder f. Freunde des mehrst. Ges. u. f. häusl. u. gesell. Kreise. Band I. Abth. 1—4. Stuttgart, Göpel. à 1 Fl. 12 Kr. n.
*Thalberg, S.*, Portrait. Mainz, Schott. 48 Kr. n.

*Tittel, M.*, Polon. f. Viol. u. Pfte. Op. 4. Leipzig, Peters. 20 Ngr.
*Wolf, L.*, Var. sur 1 Thème de l'Opéra: I Puritani de V. Bellini p. le Pfte. Op. 9. Ebend. 15 Ngr.
*Wolf, L.*, Impromptu (en Form d'Etude) p. le Pfte. Op. 17. Leipzig, Peters. 15 Ngr.
— Sonate p. Pfte et Viol. Op. 19. Ebend. 1 Thlr. 18 Ngr.

# Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten werden nächstens folgende Werke für das Pianoforte von

# F. Chopin

mit Eigenthumsrecht erscheinen:

**Ballade.** Op. 52.
**Polonaise.** - 53.
**Scherzo.** - 54.

Leipzig, den 23. October 1843.

***Breitkopf & Härtel.***

---

Bei **Fr. Kistner** in Leipzig erscheint Mitte December d. J. mit *Eigenthumsrecht:*

## Le Carneval de Venise,

(Der Carnaval von Venedig.)

*Variations burlesques sur la Canzonette: Cara mamma mia*

pour Violon principal

avec Accompagnement de Quatuor et de Contrebasse

par

**H. W. Ernst.**

Op. 19.

(*Das Andante*, welches Herr *Ernst* gewöhnlich vor dem Carneval vorträgt, ist mit der *Original-Quartettbegleitung* beigefügt.)

---

## NEUE MUSIKALIEN,

im Verlag von **C. F. Peters**, Bureau de Musique in Leipzig.

| | Thlr. | Ngr. |
|---|---|---|
| **Bach, J. S.,** Compositions pour le Pianoforte. Oeuv. compl. Liv. 9. Edition nouvelle, soigneusement revue, corrigée, métronomisée et doigtée, enrichie de notes sur l'exécution et accompagnée d'une préface par Mr. le Docteur et Professeur Griepenkerl | 4 | — |
| **Becker, J.,** Die Jägerin. Lied aus dem Drama: „Der Tannhauser" von A. Schnetzler, für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncelle oder Horn. Op. 27 | — | 20 |
| — — Fünf dreistimmige Lieder für Mezzo-Sopran oder Alt, Tenor und Bass, mit oder ohne Begleitung des Pianoforte. Op. 30. Heft 1. 2 à | — | 18 |
| **Jansa, L.,** Six Duos p. 2 Viol. Op. 64. No. 1. 2. 3. à | — | 20 |
| **Kalliwoda, J. W.,** Ouverture solennelle (9me) à gr. Orchestre (C.) Op. 126 | 2 | 15 |
| — — La même, arr. pour Piano à 4 mains | — | 25 |
| — — Op. 127. No. 1. Grand Polka / - 2. Ländler } pour le Piano. à | — | 10 |
| — — Variations concertantes, pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 129 | 1 | 20 |
| **Leonhard, J. E.,** Trois thèmes variés pour le Piano à 4 mains. Op. 7. No. 1. Chanson des Najades, tiré de l'Opéra: Oberon, de Weber. | 1 | — |
| - 2. Mazurka | 1 | — |
| - 3. Romance française. „Le tems que je regrette, c'est le tems qui n'est plus" | — | 25 |
| **Müller, R.,** Romance pour le Piano seul. Op. 20. | — | 10 |
| — — Liebesklage für das Pianoforte. Op. 21 | — | 10 |
| **Spohr, L.,** Recitativ and Arie: „Der Hölle selbst will ich Segen entringen," — „Liebe ist die zarte Blüthe," — zur Oper: Faust, Clavierauszug mit deutschem und italienischem Text. Für Bariton in F dur / Für Tenor in As dur } à | — | 10 |
| **Tittel, M.,** Polonaise pour Violon et Piano. Op. 4. | — | 20 |

| | Thlr. | Ngr. |
|---|---|---|
| **Wolf, L.,** Variations pour le Piano, sur un thème de l'Opéra: I Puritani, de Bellini. Op. 9 | — | 15 |
| — — Impromptu en forme d'Etude, pour le Piano. Op. 17. | — | 15 |
| — — Sonate pour Piano et Violon. Op. 19 | 1 | 18 |

---

### *Für Musikfreunde*

haben wir zur leichtern Anschaffung des nun vollständig erschienenen

## Universal-Lexicon der Tonkunst

bearbeitet von

*Fink, Keferstein, Marx, Nauenburg, Rellstab, v. Seyfried, Schnyder von Wartensee,* dem *Redacteur*

**G. Schilling,**

mit Ergänzungen bis auf die neueste Zeit

von

***Dr. F. S. Gassner,*** Hofmusikdirector,

folgende vortheilhafte Bedingungen gestellt:

1) Das Werk kann lieferungsweise bezogen werden. Jede Lieferung von acht Bogen des grössten Lexiconformats kostet jetzt geheftet in Umschlag nur 5 Ggr.
2) Das ganze Werk in sieben Bänden mit ganz vollständigem Register 330 Bogen oder 5600 Seiten stark mit vielen Notenbeispielen zusammengenommen 8 Thlr. 6 Ggr.

Bei *baarer Zahlung* und Abnahme des ganzen auf einmal wird ausserdem gratis beigefügt

*als Prämie:*

**Die Volksharfe,** Sammlung der schönsten Volkslieder aller Nationen, sechs Theile.

Durch die Ergänzungen des Herrn Musikdirectors Dr. *Gassner* sind alle früher vermissten Biographieen lebender Tonkünstler, Sänger und Sängerinnen hinzugefügt worden, so wir auch der darin enthaltene, umfassende Artikel: Literatur der Musik eine höchst werthvolle Gabe ist, welche ein besonderes Werk ersetzt. Einzelne Lieferungen werden nicht abgelassen.

☞ Obige Bedingungen sind nur bis Ende 1843 gültig, und nicht rückwirkend.

Buchhandlung von **F. H. Köhler,** Königsstrasse No. 39 in Stuttgart.

---

Durch Ankauf des ganzen Vorraths bin ich im Stande, den unten bezeichneten *musikalischen* Roman um einen bedeutend ermässigten Preis zu verkaufen, und können zu demselben Exemplare durch alle Buchhandlungen Deutschlands bezogen werden:

„König Myss von Fidibus, oder drei Jahre auf der Universität." Wahrheit und Dichtung aus dem Leben eines Künstlers. Ein musikal. Roman von *K. Stein.* 2 Bände in Umschlag geheftet. Ladenpreis 3 Thlr. für 25 Ngr.

Der herrliche Humor, der wie ein Silberbach durch eine anmuthige Gegend, sich durch diesen genial gedichteten Roman schlingt, gehoben durch eleganten Styl, gibt dem Leser, namentlich dem Musiker, eine wahrhaft erquickende Lectüre. Die Charaktere sind keck, kräftig und wahr gezeichnet, das Ganze augenscheinlich nach einem wohldurchdachten Plan gearbeitet, der sein Ziel: Erheiterung, Belehrung und Verbreitung origineller Ansichten in Bezug auf Musik, vollkommen erreicht, so dass das Werk denen eines *Dalberg* u. s. w. wohl an die Seite gesetzt werden darf.

Gera. **H. Kanitz.**

---

Die erwartete neue Sendung

**ächt römischer Darmsaiten (Mai-Fabrikat) in allen Stärken** ist so eben angekommen in der *Musikalien- und Instrumentenhandlung* von

**C. A. Klemm** in Leipzig.

---

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten November. № 44. 1843.



## Recensionen.

*A. Adam:* Der König von Yvetot, komische Oper in drei Acten, frei nach dem Französischen von *Jul. Francke.* Vollständiger Clavierauszug mit deutschem und französischem Texte. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 6 Thlr.

Die ganz absonderlichen Fata dieses Miniatur-Königs von 2000 Unterthanen müssen von der Bühne herab ihre Anziehungskraft und ihre Wirkung auf das Publicum bewähren, und Geschichtsforscher und Geographen mögen Grund und Boden der Handlung untersuchen: uns gefällt dieser lebensfrohe, harmlose Meister Josselin, dieser kleine improvisirte König, ganz wohl; auch geht gar manches Erheiternde und dramatisch Unterhaltende mit ihm und seinen Umgebungen vor. Sein kleines Reich, gäb's dergleichen, würde gewiss nicht eben das beklagenswertheste sein. Im Anfange dachten wir an Ironie; diese aber tritt nur zufällig hervor, und Alle meinen es ganz ernstlich. Das dem Clavierauszug beigefügte Libretto wird jedenfalls Interesse erregen. Wir halten uns an die Composition, und gestehen, dass uns die Durchsicht dieses Werkes viele Freude gemacht hat. Der Componist des populären „Postillon's" zeigt auch hier, dass ihm sein schönes Talent für die komische Oper treu geblieben ist. Anmuthig-klarer Styl, frische, leicht aufzufassende Melodieen, Streben nach Characteristik, und (mit wenigen Ausnahmen) fliessende, oft recht eigenthümliche Harmonie, so wie eine grosse Gewandtheit, namentlich in Rhythmus und Periodenbau, — das sind die Vorzüge, die seine bereits bekannten und beliebten Compositionen auszeichnen, und verhältnissmässig, d. h. mit Berücksichtigung des Stoffes, auch dem vorliegenden Werke eigen sind. Dass das Talent des Componisten ein ungemein flexibles sei, dafür sprechen in diesem Werke mehrere Nummern, die ganz dem ernsthaften, heroischen Style angehören. Ob es von dem Dichter wohlbedacht war, dem gemüthlich-heitern Stück diese ernste Färbung zu geben, namentlich in einer Ausdehnung, wie z. B. in dem (übrigens ausgezeichnetem) Duett zwischen Reginald und Adalbert, wollen wir nicht näher erörtern; jedenfalls hat der Componist bei diesen seriösen Scenen bewiesen, dass ihm sein Genius auch in die Region des Ernsten und Würdevollen gern folgt.

Eine kurze Characteristik der einzelnen Nummern dieses Werkes möge das eben ausgesprochene gedrängte Urtheil bestätigen und erläutern.

Ouverture. — Nach einem gut geführten, ziemlich ernsthaften Andante (3/4, F dur), dessen Grundgedanke ausschliesslich aus weichen und harten Dreiklängen besteht, und dessen Gravität wohl in Beziehung zu den ernsten Scenen der Oper stehen soll, macht das heiter und frisch eintretende Allegro (2/4) mit seinem leicht beschwingten Rhythmus und vorherrschender Synkope einen um so günstigeren Eindruck. Nur das häufige Abbrechen und Wiederaufnehmen des Satzes stört etwas. Der in anspruchloser Cantilene und doch mit einer gewissen Wärme sich aussprechende Mittelsatz (in dessen viertem Tacte das *b* der Melodie in *h* zu verbessern ist) bildet in seiner getragenen Weise eben so gegen die vorhergehende Beweglichkeit, wie gegen die darauf folgende Triolenepisode, die zum ersten Thema zurückführt, einen guten Gegensatz. — Im Verfolge des mit Routine fortgeführten Satzes hebt sich kurz vor dem Schlusse eine sehr belebte, obgleich auf einfache Modulation gebaute Figur, wahrscheinlich den Violinen zugetheilt, hervor; dem Schlusse selbst wäre ein erhöheter Aufschwung zu wünschen gewesen. —

No. 1. Ariette für Adalbert (den Liebhaber, Tenor). Ungekünstelt, fliessend und dankbar für den Sänger; das Motiv gehört nicht eben zu den unwiderstehlichen, aber doch gewiss zu den wohlgefälligen.

No. 2. Lied des Helden der Oper, des Meisters Josselin, der bald die Krone von Yvetot zu tragen berufen ist. — Sein ganzes Wesen, sein Humor, wie nicht minder sein Alter (er nennt sich im Dialog selbst einen Graukopf), Alles dies lässt es etwas auffallend erscheinen, dass der Componist seinen Part für den hohen Tenor geschrieben hat; das Motiv dazu liegt wohl in der Pariser Besetzung dieser Rolle. Seine Gesangpartie lässt sich übrigens für die deutschen Aufführungen leicht für einen Bariton punctiren. — Dies fröhliche Lied nun ist Josselin's Glaubensbekenntniss und führt ihn günstig ein. Bei einigen Stellen ist die Führung der recht hübschen Melodie dem Orchester überlassen und der Gesang im Parlando gehalten, wodurch gerade die Pointen des Textes recht gut hervortreten. Das Lied hat zwei Strophen, in deren ansprechenden Refrain sodann Jeannette (die recht gut gezeichnete Haushälterin), Margarethe,

Josselin's Tochter, und Adalbert, ihr Geliebter, einstimmen. Die sonst so glatten und graziösen französischen Componisten scheinen es seit einiger Zeit zu lieben, durch eigensinnige Vorhalte und beharrliche Bässe ihre Motive pikant zu machen, und auch unser werther Adam verschmäht zuweilen dieses sehr zweifelhafte Reizmittel nicht; so lässt er hier die ersten Tacte des erwähnten Refrains:




fortwährend mit dem völlig ausgesprochenen Dreiklange von Esdur begleiten!

Als No. 2 folgt ein ziemlich ausführliches Quartett der so eben bezeichneten Personen, frisch und rührig, mit freundlichen Zügen ausgestattet. Jeannette führt die Oberstimme, wie sie überhaupt in der Handlung die hervorstechendste Figur bildet. — Die unerwartete Einwilligung des Vaters in die Verbindung der beiden Liebenden stimmt Alle sehr heiter; so spricht sich denn auch am Schlusse die hellste Fröhlichkeit aus.

In einem kleinen gefälligen Liede, No. 4, gibt Daniel, der treue Liebhaber Jeannetten's, seine Gefühle für die noch Schwankende zu erkennen und zwar recht schmelzend.

No. 5. Finale des ersten Actes. — Es beginnt mit einem höchst animirten Quartett der uns schon bekannten Hauptpersonen, die sich mit dem besten Humor zu Tische setzen. Der Satz spricht wirklich ächte Heiterkeit aus, und bewirkt sie auch. Vor lauter Lust und Fröhlichkeit entschläft unser lustiger Meister Josselin, der übrigens im Schlafe zu einer Krone kommt, denn die neugierige Jeannette findet in einem gewissen, geheimnissvollen Kästchen die — Krone von Yvetot und zugleich eine testamentarische Verfügung, dass sie in Zukunft Josselin tragen soll. Es trifft sich nun schön, dass so eben von aussen der Chor des Volkes sich mit dem lauten Rufe: Josselin! ankündigt, um, wie Jeannette treffend bemerkt, den Rath Josselin's in Betreff der neuen Königswahl zu vernehmen. Adalbert eilt hinaus, die wichtige Entdeckung zu verkünden. Das kleine Duett, worin die beiden zurückbleibenden Mädchen ihre Freude über die bedeutende Standeserhöhung ausdrücken, ist etwas matt, und liegt auch ein wenig im Streit mit eigensinnigen Bässen. — Im Gegensatze zu seiner Königswürde umschweben den schlummernden Josselin nur Ideen seines behaglichen Bürgerlebens; er wiederholt im Traume sein gemüthliches Lied, was in der Situation eine recht gute Wirkung macht. — Der Chor nähert sich ihm nur in der Stille; der huldigende Zuruf verhallt leise und discret — und so schliesst der erste Act.

Im zweiten Acte tritt, nach einem Chor, dem sich eine fast nur parlando gehaltene Ariette der stolzirenden Jeannette, und ein hübsches Duett zwischen ihr und Daniel anschliesst, zunächst ein grosses, brillantes Duett zwischen Reginald, Comthur der Maltheser, und Adalbert, seinem Neffen, bedeutend in den Vordergrund. Der Comthur sucht auf energische Weise den Neffen zu bewegen, der Liebe zu entsagen und das Kreuz zu nehmen; Adalbert bleibt standhaft.

Dieses Duett (Asdur, $^4/_4$) ist nach Form und Gedanken ganz im heroischen Style gehalten, und steht fast isolirt in dieser Oper; nur der Mittelsatz (Allegro, $^3/_4$, Esdur) erscheint weniger ernsthaft. Das Ganze gehört gewiss zu den effectvollsten Stücken der Oper, und wird zwei guten Sängern höchst willkommen sein; es dürfte sich namentlich zu einem Concertstück vortrefflich eignen. —

In einem ziemlich ausführlichen Ensemble willigt Josselin endlich ein, die Krone von Yvetot anzunehmen. Der Satz ist mit Routine behandelt und im besten Zusammenhange geschrieben; er wird oft von recht wirksamer Harmonie gehoben. Am Schlusse treten im kräftigen Unisono einige Stellen recht bedeutsam hervor.

Es folgt ein Duett, in welchem die hochstrebende Jeannette den guten Josselin zu bewegen sucht, seinem Volke durch einen glänzenden Hofstaat zu imponiren; sie scheitert aber an der Einfachheit des gemüthlichen Herrschers. — Musikalisch wird sich dies Duett mehr durch abwechselnde Formen und leichten Styl als durch bedeutende Motive geltend machen.

Nach einem sehr wirksamen, gut gruppirten und durch Anmuth und Gewandtheit sich auszeichnenden Quartett (Edur, $^3/_8$), folgt das kurze, zweite Finale, No. 12, in welchem sich Chor und Solostimmen zu kriegerischem Muthe begeistern; denn Reginald droht mit einem Angriff. — Nur Josselin sieht mit Schmerz der blutigen Catastrophe entgegen. — Die Composition nimmt vorzüglich gegen das Ende einen lebhaften Aufschwung, und die Selbständigkeit des Chores bildet gegen die Solostimmen einen theatralisch wirkenden Gegensatz.

Nach einem kurzen, melodiösen Entreacte folgt, als No. 14, eine recht freundliche Romanze Adalbert's (Bdur, $^6/_8$), einfach und gewinnend.

In einem grossen Ensemble (No. 15) erklärt Josselin dem erstaunten Volke, dass er, wie sich's wackern Kämpen zieme, durch einen Zweikampf mit Reginald den Streit entscheiden wolle. — Von welcher Art dieser Zweikampf sein werde, lässt er in einer recht ansprechenden, liedförmigen Schilderung eines alten Königs von Yvetot vernehmen, wodurch er offenbar sich selbst bezeichnet. — Bald erscheint nun auch, kriegerisch angekündigt, sein imposanter Gegner, und manifestirt in einer ungemein schwungvollen Arie seine ritterlichen Gesinnungen wie seine Kampfeslust. — Josselin fordert zunächst eine Besprechung ohne Zeugen; der Chor zieht sich zurück, mit leis gedämpfter Stimme seine Spannung kundgebend. — So schliesst dieser Ensemblesatz, der treffliche Einzelheiten enthält. Die Mittheilungen Josselin's an Reginald waren entscheidend, und enden allen Kampf. Margarethe ist die Tochter des Herrn Malthesercomthurs, und gern willigt er nun in die Verbindung; um die dehors zu retten, wird Margarethe als Nichte des Comthurs proclamirt. Aus diesen Beziehungen nun gestaltet sich das kurze Finale, in welchem namentlich das lebhaft erregte Gefühl Reginald's mit grosser Wärme geschildert wird. — Da nun auch Daniel durch die Hand seiner nunmehr über ihre höher strebenden Hoffnungen enttäuschten, geliebten Jeannette sich beglückt fühlt, so endet Alles in Lust und Freude. Nachdem nun noch der gemüthliche Duodezkönig sein Regierungsprogramm und

seine sehr plausible Lebensphilosophie verkündet hat, und zwar parlando, damit die Wirkung desto eindringlicher sei, so schliesst mit Wiederholung des uns schon bekannten Refrains und einem recht glücklich placirten Unisono der Chor das ganze Werk, dessen Bühnenerfolg durch eine sehr belebte Darstellung bedingt wird. Es empfiehlt sich aber auch den Dilettanten zu leichter und erfreulicher Ausführung am Pianoforte, wozu ein sehr verständiges und wirksames Arrangement und eine bis auf kleine Mängel sehr gelungene und lobenswerthe Uebertragung das Ihrige beitragen werden.

---

*F. Mendelssohn-Bartholdy:* Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, im Freien zu singen. 3. Heft. (Partitur und Stimmen.) Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 1⅓ Thlr.

Wir würden uns dem Vorwurfe aussetzen, für die Anzeige dieses interessanten Werkes, in Bezug auf seine Bestimmung einen unpassenden Zeitpunct gewählt zu haben, wo nämlich die Saison für den Gesang im Freien entschieden vorüber ist, könnten wir nicht mit gutem Gewissen die Ueberzeugung aussprechen, dass diese lieblichen und geistvollen Gesänge, wenn auch durch ihren Wortlaut für die Ausführung im Grünen und im Freien vorzüglich geeignet (No. 1 opponirt sogar entschieden gegen „der Mauern engen Raum"), doch auch daheim nichts von ihrem Reiz verlieren werden; ihr Wirkungskreis ist also ein sehr ausgebreiteter, wenn es sich auch zeigen sollte, dass bei einigen dieser Lieder die Umgebung sich noch besonders wirksam erweise. — Jedenfalls muss und wird diese Gabe, schon nach ihrem Material betrachtet, als eine willkommene Erscheinung begrüsst werden, da die gesangesfreudige Weiblichkeit, wenn sie auch mit Theilnahme dem Männergesange lauscht, doch auch zuweilen gern mit einstimmt; so wie es uns überhaupt scheint, als wäre der Genuss der Ausübenden zuweilen grösser, als der Zuhörenden.

Wir empfangen also das heitere Werkchen mit freudiger Zustimmung! Möge es viele ebenbürtige im Gefolge haben! Sind die hier gebotenen sechs Gesänge auch nicht von gleichem Gehalte, so nehmen sie doch sämmtlich das Prädicat: geistreich in Anspruch; einige aber gehören zu dem Schönsten, was in so kleinem Raume geleistet werden kann. — Verweilen wir nun betrachtend bei den einzelnen Gesängen! —

No. 1. „Im Grünen," Gedicht von H. Chezy. — Dies in drei Strophen sich wiederholende Lied enthält nur vierzehn Tacte, aber aus diesen wenigen Tacten weht uns etwas so Wohliges und Beruhigendes an, dass das Behagen sich bei jeder Strophe erneut. Einige minder wohlthuende Vorhalte in den ersten Tacten versöhnt der Zusammenhang. Besonders ist der Schluss eigenthümlich und bezeichnend. — Dame Chezy würden wir unbedingt preisen müssen für ihr anspruchloses und doch so sinniges Gedicht, hätte es ihr gefallen wollen, für diese zwei Zeilen:

> Im Grünen, da geht Alles gut,
> Was je das Herz bedrückt,

zwei andere zu substituiren. — Sie darf sich aber sogleich mit einem ziemlich guten Dichter, mit Goethe, trösten, der in seinem nun folgenden, wunderschönen Frühliede die merkwürdige Inversion: „Saget, seit gestern wie mir geschah" niemals bereut hat.

No. 2. „Frühzeitiger Frühling," Gedicht von Goethe. — Das schöne Gedicht ist mit allen seinen süssen Regungen, mit seinem vor freudigem Staunen überwallenden Gefühl vom Componisten wiedergeboren, und er hat noch den gut benutzten Vortheil vor dem Dichter voraus, dass er da verweilen und den Genuss festhalten und erneuen kann, wo der Dichter mit flüchtigem Wortkuss vorübereilen muss. — Dies schöne Durchfühlen und Ausmalen der reizenden Situation empfinden wir vorzugsweise in der mittleren Abtheilung, wo der Componist, nachdem er die ersten zwei Strophen in gleicher Weise ziemlich rasch und in froher Aufregung ausgeführt hat, die schöne, lebensvolle Strophe: „Unter des Grünen blühender Kraft" — mit innigem Anschmiegen an den köstlichen Ideengang des Dichters, malerisch auffasst und mit eben so viel Wärme als geläutertem Geschmack ausführt. — Schon der neue Rhythmus belebt die mit offenbarer Vorliebe behandelte Scene; dazu kommt die durch Selbständigkeit der einzelnen Stimmen gewonnene Mannigfaltigkeit, wodurch die kleinen, zierlichen Tongruppen möglich werden, die sich so anmuthig und ausdrucksvoll neben einander bewegen. — Um einzelne, besonders gelungene Züge hervorzuheben, deuten wir hier nur auf die Stellen: „Leise Bewegung — schläfernder Duft!" — Wie bezeichnend und doch wie ungesucht ist dann, in Bezug auf den Sinn, das Abbrechen dieser Strophe mit dem belebenden Eintritt der folgenden in Verbindung gebracht! — Dass der Componist mit der Schlussstrophe das erste Motiv wieder eintreten lässt, erhöht gerade die Wirkung. Auch verleihen einige neue und gewichtige Harmoniefolgen, wie z. B. bei der Stelle: Helfet, ihr Musen, tragen das Glück! dem wiederkehrenden Satze erhöhtes Interesse, so wie auch die unerwartete Individualisirung des Tenors am Schlusse diesem noch eine eigenthümliche Bedeutung gibt. — Ein treffliches Lied!

No. 3. „Abschied vom Walde," Gedicht von Eichendorff. — Der Sinn des Gedichtes ist schöner als seine Diction, in der uns Manches stört. — Zeigt die musikalische Behandlung auch unverkennbar den verständigen und stoffbeherrschenden Künstler, so fehlt doch der Composition die Frische und Natürlichkeit, welche die andern Lieder dieser Sammlung uns so werth macht. Einige Härten vergütet der ungemein wohlthuende Schluss, wie denn überhaupt die nicht leichte Kunst, eindrucksvoll und eigenthümlich zu schliessen, unserm werthen Meister in nicht gewöhnlichem Grade zuzusprechen ist.

No. 4. „Die Nachtigall," Gedicht von Goethe.

> Die Nachtigall, sie war entfernt,
> Der Frühling lockt sie wieder;
> Was Neues hat sie nicht gelernt —
> Singt alte, liebe Lieder!

Aus diesen vier kurzen Zeilen hat Mendelssohn ein wunderliebliches Lied gebildet, das in seiner Einfachheit und Anmuth unwiderstehlich anzieht. Selbst die ungezwungene, wir möchten sagen, elegante Benutzung des Con-

trapunctes muss dazu beitragen, uns das unschuldvolle Motiv noch näher zu bringen. Hier ist die dreimalige Wiederkehr der einfachen Melodie, unter veränderten Umgebungen, von der schönsten Wirkung, während sich der Umfang des kleinen Gedichtes fast zu erweitern scheint. Der Schluss ist wieder so treffend, als ungewöhnlich.

No. 5. „Ruhethal," Gedicht von Uhland. — Wäre diesem Liede nicht das Loos gefallen, mit einer Frage schliessen zu müssen, so würden wir gewiss das Ganze zu rühmen haben; nun aber ist der Eindruck ein ungenügender, was freilich mehr der Dichtung als der Composition beizumessen. — Der vollkommene Schluss in der Tonica lässt vielleicht die Auslegung zu, dass er die Frage bejahend beantworten solle. — Ein Ausweg hätte sich vielleicht gefunden, hätte die Oberstimme in die Terz resolvirt. — Einige Züge in diesem Liede sind übrigens ungemein zart und sprechend; so z. B. die Stelle: „Frag' ich oft mit Thränen" in ihrer Steigerung nach Cis dur, und ihrer Zurückführung nach D dur und H moll eben so schön gedacht als wirksam.

No. 6. „Jagdlied," Gedicht von Eichendorff. — Zwar vernimmt man in diesem Jagdliede kein Trarah und Hussa; das Lied ist sogar in seinen zwei ersten Strophen ziemlich düster gehalten, und eine gewisse Hast und Unruhe bei ernster Färbung der Harmonie, vorherrschend; plötzlich aber verwandelt sich die Scene, und mit den Worten: „Erquickliche Frische" dringt heiteres, frisches Leben hervor; Rhythmus, Tonart und Melodie, Alles ist erneut und wirkt freudig und erquickend zusammen. Die fast zu lange dauernde, spannende Ungewissheit und Düsterheit erhöht nur den Reiz der Ueberraschung! Solch lebensfrischer Schluss krönt Lied und Werk, das sich gewiss rasch und glücklich Bahn machen wird. — Die Ausführung dieser Lieder bedingt zwar Sorgfalt und feine Schattirung, bietet aber durchaus keine Schwierigkeiten. *Al.*

---

## *A. André's Fugenlehre.*

Der Literatur der musikalischen Theorie steht ein fruchtbringender Zuwachs bevor, den gewiss der literarisch Gebildete dieser Kunst sowohl, als der Componist und practische Musiker mit besonderem Interesse aufnehmen wird. Das angedeutete Werk ist eine in Kurzem bei Joh. André in Offenbach erscheinende Fugenlehre des verstorbenen Hofraths André, als beendigende Fortsetzung des theoretischen Theiles von dessen Lehrbuch der Tonsetzkunst.

Wiewohl die bereits erschienenen Theile genannten Lehrbuches „Harmonielehre, Contrapunct und Canon" sich durch gründliche und umfassende Bearbeitung ihres zu behandelnden Stoffes vor den neuesten Werken ihrer Gattung auszeichnen, des Kunstjüngers Studien mit den besten Erfolgen belohnen und dessen Wissbegierde durch die vielfältigsten practischen Erfahrungen bereichern, so möchte sich doch die Lehre der Fuge, je weniger gerade in diesem Gebiete der Tonsetzkunst Treffendes und für das Studium Geeignetes zu Tage gefördert wurde, eines besondern Nutzens und des allgemeinen Beifalls zu erfreuen haben.

Bis jetzt fehlte es durchaus noch an einem geläuterten Borne, aus dem sich der Studirende diejenigen Kenntnisse schöpfen konnte, die ihn zur Verfertigung einer geregelten Fuge nach allen Gattungen derselben hin befähigten. „Marpurg's Anleitung zur Fuge," noch heute als erste Autorität geltend, konnte wohl, namentlich bei ihrem Erscheinen, die Aufmerksamkeit der Tonkünstler auf sich ziehen, zudem eine die gefeierte Fuge betreffende, ausführlichere Abhandlung noch mangelte; heutigen Tages entspricht sie aber sowohl in logischer wie didactischer Beziehung keineswegs mehr den Anforderungen der vorgeschrittenen Zeit. Abgesehen von vielen diesem Werke anklebenden Inconsequenzen und widersprechenden Muthmaassungen des Verfassers, erscheinen selbst auch die gegebenen Vorschriften in so ungeläuterter Weise und dem eigentlichen Wesen der Fuge gemäss ungenügend abgefasst, dass es besonders dem Hilfe suchenden Schüler schwer, wenn nicht unmöglich werden muss, diesen gordischen Knoten glücklich zu lösen. Es lässt sich freilich Marpurg's Verdienst nicht leugnen, und doppelt gebührt es ihm, da er eigentlich nur Dilettant war; doch besonders dies letztere ist es auch wieder, was ihn oft so unmusikalisch sprechen lässt.

Auf jedes neue Werk, welches Nutzen verspricht, aufmerksam zu machen, erheischt die Pflicht eines Jeden. Wir glauben daher, da wir bereits Einsicht in die André'sche Fugenlehre nehmen konnten, sie auch mit Recht dringend empfehlen und ihr schon im Voraus das günstigste Horoscop stellen zu dürfen.

Und ohne die Feder der Kritik schon ergreifen zu wollen, die sich ohnehin bei'm Erscheinen des Werkes mehrseitig spitzen wird, so dürfte die Meinung nicht zu vorzeitig ausgesprochen sein, dass André sich in diesem Werke auch wieder als denkender Forscher und Beurtheiler zeigt, mit Sachkenntniss den betreffenden Stoff handhabt und ordnet, mit Gründlichkeit und Verstand seine Vorschriften zur richtigen Abfassung aller Arten der Fuge mittheilt, so wie mit Parteilosigkeit sich über den Werth oder Unwerth der theoretischen wie practischen Leistungen mancher Autoritäten ausspricht; Letzteres namentlich, um den sich Unterrichtenden zu eigener und weiterer Beurtheilung zu veranlassen. In dieser Hinsicht muss es besonders dem denkenden Leser erwünscht sein, seinen Geist durch eine Menge nützlicher und instructiver Nebenbemerkungen, die sich überdies in diesem Werke vorfinden, angeregt und beschäftigt zu sehen.

Um den Inhalt des Werkes specieller kennen zu lernen, möchte eine kurze Eintheilung desselben, hoffentlich nicht gegen das Interesse der Leser, hier Platz finden dürfen.

Die Einleitung, nachdem in ihr der Begriff von Fuge festgestellt ist, handelt zunächst von deren wahrscheinlichem Ursprung und Benennung als Fuge, wobei historische Citate, so wie die ersten Schriftsteller, die sich schon über diesen Gegenstand aussprachen, angeführt werden.

Das erste Capitel handelt nun von der vierstimmigen Fuge und zwar der erste Abschnitt desselben von der Beschaffenheit und Einrichtung der Fuge im Allgemeinen, und der hiernach veranlassten verschiedenen Benennungen derselben. Im zweiten Abschnitt werden die verschiedenen Haupttheile der Fuge insbesondere sehr ausführlich behandelt, und zwar lehrt der erste Abschnitt die Einrichtung einer Fuge nach den alten griechischen Tonreihen. Der Verfasser wiederholt hierbei seinen schon in der Harmonielehre ausgesprochenen Vorschlag zu einer Uebereinkunft unter den jetzigen Tonsetzern, jede der authentischen und plagalischen Tonarten auf eine nur ihr eigenthümlich bestimmte Weise zu harmonisiren, und zwar mit Rücksicht auf die vom Verfasser bereits aufgestellten Vorschriften. Freilich würde dadurch manches Dilemma über diesen Punct früher gelöst oder nicht begonnen werden. Der zweite Abschnitt handelt von der Abfassung einer Fuge, welcher ein cantus firmus zum Grunde liegt, so wie der dritte von der Anwendung chromatischer und enharmonischer Fugensätze, und der vierte Abschnitt von der Einrichtung einer Fuge, wobei der Gang des Gefährten von demjenigen des Führers verschieden ist, z. B. der Gefährte in der Vergrösserung oder Verkleinerung, in der Gegenbewegung, in einer andern Ton- oder Tactart. Eine Sammlung Fugen verschiedenartiger Gattung und von verschiedenen Meistern bilden, zugleich als erklärende ausführlichere Beispiele, einen werthvollen Anhang zum ganzen Werke. Ein wohlgetroffenes Portrait des würdigen Autors ziert dasselbe noch ausserdem.

F. *H. H.*

---

## Nachrichten.

---

*Aus Amsterdam.* Am 31. August wurde hier die 14. allgemeine jährliche Versammlung des niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst gehalten. Präsident war Herr Professor *Beyermann*, Secretär Herr Dr. *Heyn*. In Folge früher ausgeschriebener Preisaufgaben ward einer Hymne für Doppelchor von *J. J. H. Verhulst* der erste Preis zuerkannt. Dieselbe wird im Namen und auf Kosten des Vereins in Druck ausgegeben. Es wurde beschlossen, an die vorzüglichsten Componisten unter den Verdienstmitgliedern des Vereins die Bitte um Mittheilung einer kleinern Vocal- oder Pianofortecomposition ergehen zu lassen; diese Musikstücken sind bestimmt, in einer Sammlung gedruckt und an die Mitglieder des Vereins vertheilt zu werden. Ferner wurde die Gründung eines Fonds zur Unterstützung verarmter und hilfsbedürftiger alter Musiker besprochen. Neue Preisaufgaben zu 300 bis 400 Fl. sind ausgeschrieben worden. Als neue Verdienstmitglieder wurden erwählt: Herr Dr. *Rob. Schumann* und Herr *Ferd. Hiller* in Leipzig, und Herr *J. J. H. Verhulst* im Haag; als neues correspondirendes Mitglied Herr *A. Gathy* in Paris.

---

*Lüneburg*, den 10. October 1843. Die Concentrirung des 10. Bundesarmeecorps in unserer Gegend hat unserer guten, alten und stillen Stadt ausser dem Besuch allerhöchster, höchster und hoher Herrschaften nicht nur reichen materiellen Gewinn, sondern durch Herbeiberufung des königl. hannov. Hoftheaters auch Kunstgenüsse gebracht, die uns bescheidenen Lüneburgern sicherlich noch lange in dankbarer Erinnerung bleiben werden, wenn auch weniger durch das „was“ — sondern vielmehr dadurch, „wie“ es uns geboten wurde. Ort, Zeit und Geschmack der Machthaber mochte wohl auf die Wahl der aufzuführenden Stücke den entschiedensten Einfluss gehabt haben, und so wollen wir deshalb mit der Theaterverwaltung nicht im Geringsten hadern. Die hier zur Aufführung gebrachten Opern — der Barbier von Sevilla, die Nachtwandlerin, Norma (nur theilweise gegeben), der Liebestrank und Lucia von dem jetzt unvermeidlich gewordenen Herrn *Donizetti* waren uns sämmtlich (bis auf letztere, welche sogar in italienischer Sprache gegeben wurde!) sehr wohl bekannt; allein in so vortrefflicher Ausführung (mit Ausschluss des Barbiers, welcher in der Hauptrolle mit zu rohem Spiel dargestellt wurde) waren sie uns noch niemals vor Aug' und Ohr getreten. Fräul. *Schrickel*, die Krone der hannöverschen Oper, halten wir für eine der vortrefflichsten Sängerinnen unserer Zeit. Ihre wunderschöne, volle und weiche Stimme (von *Bordogni* ausgebildet) ist jedes Ausdrucks fähig, und ihre Methode höchst geschmackvoll und vollendet zu nennen. Mit diesen Vorzügen vereint sie im naiven wie im tragischen Styl ein Spiel, das überall nicht nur strenge Anforderungen befriedigen wird, sondern auch immer einen wohlthuenden Eindruck hervorbringen muss, weil es fern von aller Affectation und Effecthascherei stets auf Wahrheit und Natürlichkeit basirt ist und im schönsten Einklang mit ihrem gemüthvollen Gesange steht. Ihre Kunst im Athmen ist wahrhaft bewundernswerth, und die Deutlichkeit ihrer Aussprache lässt nichts zu wünschen übrig. Leider soll der Cyclus ihrer Rollen, namentlich in deutschen Opern, nur klein sein. Allein die Qualität ihrer Leistungen entschädigt für die geringe Quantität derselben, und ein längeres Weilen an einem so fleissigen deutschen Theater wie das hannöversche (sie sang bisher meist nur in Italien) wird sehr bald dem Mangel ihres Repertoirs abhelfen. — Nächst ihr gefiel am Meisten Herr *Steinmüller* durch schöne (Bariton-) Stimme und Gestalt. Scheint sein Darstellungsvermögen auch nicht sehr bedeutend zu sein, so genügte sein Spiel in den hier gegebenen Rollen des Orovist, Belcore und Aston doch hinlänglich. Schade dass Herr *Steinmüller* beim Singen die Zähne nicht genug öffnet. Die Deutlichkeit der Aussprache leidet hierdurch nicht allein, auch die Fülle und Schönheit des Tones kann sich nicht frei genug entwickeln und runden. Trotz dieser Mängel aber ist Herr *Steinmüller* dennoch ein trefflicher Sänger zu nennen, der jeder Bühne zur Zierde gereichen würde. — Herr *Widemann* ist ein sehr junger Tenorist, der erst seit Kurzem sich der Bühne gewidmet haben soll. Dessen ungeachtet leistet er schon recht Erfreuliches, und seine Stimme, forcirt er sie nicht, klingt recht weich und angenehm. Freilich genügt er

jetzt nur noch Ansprüchen, wie man sie an einen guten zweiten Tenoristen zu machen pflegt. Allein bleibt er bescheiden und fleissig, so steht zu erwarten, dass er sich einst den bessern seines Faches anreihen werde. Er nahm hier zufällig den ersten Platz ein, weil die Ankunft des Herrn *Stighelli*, des neuen ersten Tenoristen, durch Krankheit verhindert worden ist. — Herr *Köllner* erwies sich in den Rollen des Bartolo und Dulcamara als einen mit guter Stimme und vieler natürlichen Komik begabten Buffo, und eben so sehr sind die Leistungen der Mad. *Claus* in Rollen alter und komischer Weiber zu loben. Der Chor, mit guten und ausgibigen Stimmen besetzt, liess nichts zu wünschen übrig, und das vortreffliche Orchester machte unter persönlicher Leitung seines Meisters *Marschner* auch hier seine Meisterschaft geltend, namentlich in Ausführung einiger grossen Ouverturen, welche in einem Concert zur Einrahmung einiger Gesangstücke und des Zauberspiels *Ole Bull's* gegeben wurden. Ja, auch dieser Meister des Violinspiels wurde uns durch die Munificenz der hannöverschen Theaterintendanz zugeführt, und wir gestehen offen und gern, dass uns sein Spiel, seitdem wir es zuletzt in Hamburg gehört, an Fertigkeit und Sicherheit, an Eleganz, Ruhe und Gefühl noch zugenommen zu haben scheint. Dagegen scheint er uns als Componist nicht im gleichen Maasse fortgeschritten zu sein. Seine neueste hier producirte Composition, eine Siciliana e Tarantella, schien sich in nichts Wesentlichem von seinen früheren zu unterscheiden. Wir fanden sie eben so unzusammenhängend, zerrissen und wie Raketen prasselnd und zerplatzend, als seine Polacca guerriera u. m. a. Ein geistreicher Mann und Musikkenner soll über *Ole Bull* als Componist geäussert haben: „*Ole Bull* componirt Musik in Stücken, aber keine Musikstücke!" und wir müssen gestehen, niemals ein prägnanteres, gerechteres und pikanteres Urtheil über derlei Musik gehört zu haben, obwohl wir nicht läugnen mögen, dass es der *O. Bull*'schen Musik an melodiösen und interessanten Momenten keineswegs mangelt.

Ein anderer militärisch-musikalischer Genuss ward uns noch durch einen grossen Zapfenstreich, welcher von etwa 800 Militärmusikern und 300 Trommelschlägern auf dem Marktplatze vor dem königl. Palais zur Feier der Ankunft Sr. preuss. Majestät ausgeführt und von dem preussischen Musikmeister *Wiprecht* geleitet wurde. Aber es war kein ganz ungetrübter Genuss, denn die grossen Ensembles wollten nicht recht zusammenklappen, und der Totaleffect gestaltete sich trotz der grossen Massen nicht grandios genug. Auch ward die Wahl der Musikstücke nicht interessant genug gefunden, und das Arrangement des Schlusses, weil ermattend, ziemlich verfehlt genannt. Statt nämlich mit einem grossen brillanten Ensemble zu schliessen, zog jedes Musikchor einzeln mit einem Zapfenstreich auf und davon, wodurch ein monotones Diminuendo entstand, das mit einem sehr unerquicklichen Pianissimo des Effects endete.

Der Musikmeister *Wiprecht* wurde nicht nur sehr reichlich honorirt, sondern auch von dem König von Hannover mit der goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft decorirt, der Intendant des königl. Hoftheaters aber, Herr Kammerherr *v. Meding*, für seine trefflichen Arrangements und die brillanten Leistungen seiner Truppen von Seiten des Königs von Preussen mit Verleihung des rothen Adlerordens dritter Classe begnadigt. *F. j.*

---

*Erfurt.* Concertbericht vom 1. Juni bis letzten September 1843. — Im achten Concerte des Erfurter Musikvereins erfreuten wir uns vorzugsweise an *Mendelssohn's* A moll-Symphonie und *Cherubini's* Ouverture zu Medea. *F. Hiller's* Abschied, weniger hübsch als seine beiden im vorigen Berichte erwähnten Lieder, „Oh sie meiner wohl gedenkt" von *H. Proch*, eine Fantasie für die Violine von *Ernst*, von Herrn *E. Mollenhauer* nicht nach Erwarten gut gespielt, und endlich einige Piecen für Horn, die die Herren *Mayer* und *Abendroth*, Mitglieder der Schwarzburg-Sondershäusischen Hofcapelle, mit verdientem Beifalle vortrugen, waren die übrigen Theile des Programms. — Das erste Concert desselben Vereins im neubegonnenen Cyclus wurde durch *Fr. Schneider's* Gegenwart gehoben. Er dirigirte seine bei Gelegenheit der Feier der silbernen Hochzeit des Herzogs von Dessau componirte Festouverture, ein Werk, das, wenn auch der bekannten Ouverture über den Dessauer Marsch nachstehend, besonders gegen den schwungvollen Schluss hin, viele interessante und originelle Züge bietet. Die übrigen Nummern des Concerts bestanden aus einer Arie aus den Hugenotten, zwei Piecen für Violoncello (Herr *B. Schneider* aus Dessau), einer Ballade: „Der Deserteur" von *Hackel* (Herr *Wagner* aus Arnstadt, der so vortrefflich, wie noch nie, bei Stimme war), einem Chor von *Fr. Schneider* und der Symphonie von *Mendelssohn*. Durch die baldige Wiederholung des letztgenannten Werkes, nächst *Fr. Schubert's* und *R. Schumann's* Symphonieen das Bedeutendste dieser Gattung in unserer Zeit, hat sich der geehrte Vorstand alle Musikfreunde zu lebhaftem Danke verpflichtet. Möchte doch derselbe die möglichst baldige Wiederholung eines dem Publicum noch unbekannten grösseren Werkes, das bei einmaligem Hören unmöglich vollkommen verstanden und gewürdigt werden kann, zu einer Art von Observanz machen, und überzeugt sein, dadurch allen Betheiligten einen grossen Dienst zu erweisen! Der Nutzen ist zu offenbar und bedeutend, und der Fall kommt zudem nicht zu oft vor, als dass sich gewichtige Gegengründe denken liessen. —

Der Organist *Ritter* gab zwei Aufführungen von Orgel- und Gesangmusik, am Todestage *J. S. Bach's* eine (zweite) „Erinnerung an Thüringische Tondichter" (*M. Frank*, *Chr. Bach*, *J. S. Bach*, *J. Chr. Kaufmann*) und *Händel's* Oratorium: Samson.

Am 13. September feierte der „Männer-Gesang-Verein in Erfurt" sein erstes Stiftungsfest. Wenn der Vortrag aller hierbei gesungenen Lieder als gut bezeichnet werden muss, so sind noch besonders *Reichardt's* bekanntes Lied: „Des Deutschen Vaterland" und *Bachfeld's* joviale, fast übersprudelnde Composition: „Die frohen Zecher" als vorzüglich gelungen hervorzuheben. — *A. G. R.*

---

## *Frühlingsopern u. s. w. in Italien.*

(Fortsetzung und Beschluss.)

### Lombardisch-Venetianisches Königreich.

*Mailand* (Teatro alla Scala). Unsere diesjährige Theatral-Frühlings-Stagione stand im umgekehrten Verhältniss zur diesjährigen in ganz Europa allgemeinen mehr oder weniger anhaltend nassen Frühlingswitterung; weswegen heuer wenige trockene Dinge von ihr zu berichten sind. Hauptsänger waren: die Prima Donna Malvani, Schülerin der berühmten Bertinotti, mit hübschem Sopran und guter Gesangmethode; sie ist noch Anfängerin, sang zum ersten Mal auf der Scala, und gefiel ziemlich. Tenor Corelli (einige Zeit unpässlich, und durch Pocchini), Buffo Napoleone Rossi (item und durch Gaetano Rossi ersetzt), Bassist De Bassini: alle Drei den Lesern d. Bl. als brauchbare Virtuosi bekannt. Den Anfang der Stagione machte Donizetti's Don Pasquale, eine Opera buffa, die er voriges Jahr für Paris componirte, und die kaum gegen das Ende etwas Geniessbares enthält, auch im Ganzen weder kalt noch warm gemacht. Die zweite Oper der Stagione war Donizetti's Furioso, worin der im Genere buffo sehr wenig einheimische De Bassini etwas besser hervortrat. Nachdem Herrn Mabellini's vor drei Jahren zu Turin neucomponirter, mit Beifall gegebener Rolla ganz durchgefallen war, gab man endlich zur Hälfte Juni Ricci's Chiara di Rosenberg, welche mit beiden Donizetti'schen Opern bis Ende der Stagione abwechselte. Wie natürlich, wurde das Theater während derselben sehr wenig besucht.

*Anmerkung.* Ueber diesen Don Pasquale liest man in den diesjährigen Lieferungen der Pariser Revue de Deux Mondes S. 517—526 eine sentimentale Buffonade, mit welcher, um dem Ritter Donizetti die Cour zu machen, die deutschen Meister in einer gewissen Hinsicht in Schatten gestellt werden. Niemand wird leugnen, dass die Italiener zum Buffoschreiben eine besondere Anlage haben, wozu ihr schönerer Himmel, ihr milderes Klima, und die daraus entspringende eigene Lebensweise das Meiste beitragen; es zur einheimischen Characteristik machen und die Deutschen davon beinahe ausschliessen wollen, hiesse die Sache zu weit treiben. Nach benannter Revue hätten die einzigen von ihr angeführten deutschen Meister, Mozart und C. M. v. Weber, Ersterer in seinem Figaro und in der Entführung (?), Letzterer in seinem Abu Hassan nicht den wahren Buffostyl der Italiener entwickelt. Was ist wohl hierauf zu sagen? — Mozart, der drei Mal in Italien gewesen, hätte mit seinem ungeheuern Genie nicht so Buffa schreiben können, als seine gleichzeitigen Maestri Cimarosa, Paesiello u. s. w.?.... Aber nein: er hat Mozartisch buffo geschrieben, dafür hört man auch seinen bald 60 Jahre alten Figaro, D. Giovanni, Così fan tutte noch immer, selbst in Paris und London, während von benannten Maestri keine einzige Opera buffa mehr gegeben wird. Wäre nur der Verfasser jenes Aufsatzes in der Revue vor wenigen Jahren in einer zu Mailand gegebenen musikalischen Academie zugegen gewesen, in welcher zwei Buffi ein Duett von Cimarosa vortrugen, wobei das Auditorium — darunter Rossini — aus Aerger über das vermeinte sehr berühmte Buffostück, vor Lachen bald zerplatzt wäre. — Von Jos. Weigl, der so viele ächte italienische Opere buffe geschrieben, von Winter, Wenzel Müller u. A. m. weiss die Revue gar nichts, wählt dafür aber zu ihrem Thema gerade den ärmlichen Don Pasquale, der weder Buffo noch Seria ist. Hat vielleicht gar der übrigens ziemlich alte und schon fertige Lablache (Titelrolle) jene Tirade hervorgebracht? .... Diese heutige „Anmerkung" deute man jedoch keineswegs, als wollte sie umgekehrt einigermassen Cimarosa und Paesiello in Schatten stellen. Schreiber dieses, der bereits 33 Jahre in Italien lebt, kennt das Schätzenswerthe der alten italienischen Schule nur zu gut.

(Teatro Re.) Bei stets vollgefülltem Hause und mit starkem Beifall gaben hier die von ihrem Vater Giuseppe aus Toscana unterrichteten sechs Kinder Vianesi meist Rossini's Barbiere di Siviglia, mitunter dessen Cenerentola, Donizetti's Elisir und Betly. Im Barbiere waren die Rollen so vertheilt: Conte di Almaviva = Alcibiade Vianesi, Don Bartolo = Calisto Vianesi, Rosina = Ida Vianesi, Figaro und Fiorello (beide Rollen) = Augusto Vianesi, Basilio, Berta und Uffiziale (alle drei Rollen, männlich und weiblich) — Odoardo Vianesi, Soldato = Enrico Vianesi. Nach einer vom Orchester gespielten beliebigen Ouverture wurde die ganze Musik der Oper zur eigentlichen Aufführung vom Vater Giuseppe Vianesi hinter den Coulissen auf dem Pianoforte recht gut begleitet. Diese sechs Kindervirtuosi mögen beiläufig von 6 bis 14 Jahr alt sein, und der älteste, Augusto, der die Hauptbuffopartie macht, ist unstreitig der beste. In Italien, dem heimathlichen Gesanglande, wo die Geistesentwickelung der Kinder, besonders weiblichen Geschlechts, erstaunlich schneller als jenseits der Berge vor sich geht, überraschen dergleichen Erscheinungen wenig oder gar nicht. Hier singt Alles, jung und alt, Kinder und Greise; die Mimik ist den Italienern ganz und gar angeboren, ohne sie kann er fast kein Wort sprechen. Dies vorausgesetzt, kann man einer solchen Vorstellung immer beiwohnen, und sei es auch um einen 6jährigen Don Bartolo zu sehen; die abgerichteten Kinder werden das Ganze immer besser als Naturkinder geben und es zu etwas mehr als einer Kinderei erheben. Wie es aber mit ihren einförmigen Kinderstimmen, besonders in Gesammtstücken (— wohl besser als der Zwitterausdruck: Ensemblestück), wo man Tenor und Bass vermisst — wie es mit der Güte dieser Stimmen, des Gesanges überhaupt aussieht, mögen Andere beurtheilen. Vater Vianesi kann auch, wenn er überall so viele Zuhörer als in Mailand findet, vielleicht eben so reich als der Vater der beiden Schwestern Milanollo werden; ob er aber seine zarten Kinder nicht allzufrühzeitig schon zu Grunde richtet, ist eine andere Frage.

Der Violoncellist *Seligman* (besonders im Adagio brav) und Pianist *Honoré* (ein fertiger Spieler), Beide aus Paris, gaben im April zwei musikalische Academien im Redoutensaal und in der Scala mit vielem Beifall. Eine Französin Namens *Bertucat*, eine treffliche Harfenspielerin, liess sich bei dieser Gelegenheit auf ihrem Instrumente hören und wurde com omni jure stark applaudirt. Sonderbar genug sucht diese Künstlerin auf ganz anderem Wege ihr Glück und ihren Ruhm. Nachdem sie vorigen Winter in Mailand im Gesang Unterricht erhalten, singt sie jetzt auf dem Theater S. Benedetto in Venedig, darauf in Padua.

Herr *Gambale*, Erfinder der Riforma musicale, erhielt von der hiesigen Società d'Incoraggimento die grosse silberne Ehrenmedaille. Dermalen gibt er nach seiner Methode Herrn *Fenaroli's* Basso numerato (Bezifferter Bass) auf Subscription heraus. Leider findet der Mann in Italien gar keine Aufmunterung (wie lange ist es nicht

mit besagter Medaille hergegangen!) und hat unter seinen Landsleuten fast lauter Gegner.

Von *Händel's* Messias wurde bereits im Frühjahre die zweite Probe im Conservatorium gemacht, aber die eigentliche Aufführung unterblieb. — Ich wohnte dieser zweiten Probe bei, und bekenne, dass man mit einiger Verstärkung des weiblichen Personals dies über hundert Jahre alte aber stets junge Oratorium gewiss leidlich gegeben und dem Institut Ehre gemacht hätte. Die Idee dieser Aufführung wird indess dem Herrn *Vaccaj*, Censor des Conservatoriums, stets nur Ehre gewähren und meinerseits hörte ich nach langen langen Jahren mit wahrem Entzücken, ja Staunen den Coloss-Grossvater unserer deutschen Riesentonsetzer. Alle heutigen Posaunen, Kesselpauken, Trommeln und Bombarden zerfallen in Staub vor einer Kraftharmonie dieses Titans.

Seit diesem Frühling gibt man hier im Saale des Casino de' Nobili, worin jedoch nur der Adel Eintritt hat, jährlich zehn bis zwölf musikalische Akademieen, worin Symphonieen und Ouverturen von *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven*, *Krommer*, *Romberg*, *Weber*, *Auber*, *Mercadante* u. A., theils von Professori, theils von Dilettanten und Zöglingen des hiesigen Conservatoriums — prima vista vorgetragen.

*Pavia*. Die Regina di Golconda, alte bekannte arme Opera buffa del Maestro Donizetti, gefiel kaum der Sänger wegen, die sämmtlich ihre Parten wacker vortrugen, als: die französische Prima Donna Lagrange, der russische junge Tenor Fedor (der zweite jetzt in Italien singende Russe und ein Schüler Rubini's), Buffo Bruscoli und Bassist Soarez. Bellini's allgewaltige Beatrice di Tenda musste nach drei Vorstellungen der ohnmächtigen Regina di Golconda die Bühne räumen. Selbst Ricci's famöse Chiara di Rosenberg, als dritte Oper der Stagione, musste ihr nach der zweiten Vorstellung Platz machen, und nur aus Noth wechselte zuweilen die Beatrice mit ihr ab, weil der Bariton Crivelli in ihr sang. In ihrem Benefiz spielte die Lagrange auch eine Fantasie von Thalberg auf dem Pianoforte mit Beifall.

*Codogno*. Die Zenoni vom Mailänder Conservatorium, Tenor Pelosio nebst dem Bassisten Rivarola und Casanova gaben in diesem reichen Marktflecken 17 Vorstellungen von Ricci's Chi dura vince, worin sie sämmtlich in mehreren Stücken reichlichen Applaus erhielten.

*Cremona*. Die wenigen Vorstellungen der Bellini'schen Opern Beatrice di Tenda und Sonnambula, worin die Tirelli, die zum ersten Mal die Bühne betretende Rolla, Tenor Gajs und Buffo Scapini wirkten, machten wenig Glück.

*Brescia*. Die sublime Lucia di Lammermoor, del celebre cavaliere Donizetti, beglückte abermals die Zuhörer; die überaus köstliche Musik feierte einen grossen Sieg über die zum Theil nicht sehr köstlichen Sänger (Prima Donna Agostini, Tenor Bonomelli, Bassist Mazzotti u. s. w.). Donizetti's Marino Faliero mit dem Anfängerbassisten Calestani machte Fiasco. In ihrem Benefiz wurde die Agostini mit Sonetten u. s. w. beschenkt, und ihr lithographirtes Bildniss in den Logen vertheilt, die bei dieser Gelegenheit von der hiesigen österreichischen Militärbande vorgetragenen Stücke aus Roberto il Diavolo und Nabucodonosor gefielen dergestalt, dass man sogar ihren Director auf die Scene rief. Nach der Lucia wirkten hier einige Zeit die Kinder Vianesi (s. Mailand, Rubrik: Teatro Re). Darauf gab im Juni eine andere Gesellschaft die Opera buffa Il ritorno di Columella mit ziemlich gutem Erfolge.

*Mantua*. Eine zahlreiche, grösstentheils gute Sängergesellschaft (die Prime Donne Gramaglia, Tramontani, Borghi, Tenor Ciaffei, Buffo Scalese, Bassisten Bien und Cecconi) begann die Stagione mit den Due Figaro del Maestro Speranza, die sich im Ganzen genommen einer guten Aufnahme erfreute; die Gramaglia, Scalese und Ciaffei waren die Beglücktesten. Dass der Barbiere di Siviglia hierauf weit mehr gefiel, kann man sich leicht denken. Aber Bellini's Puritani, worin die Prime Donne Albani, Ciaffei, Scalese und Bassist Torre wirkten, gefielen sonderbarerweise im Superlative, Musik und Sänger ohne Ausnahme, der Himmel weiss warum. Bei all diesem Comparativus und Superlativus wählte Herr Scalese zu seinem Benefiz den Positivus, id est die Due Figaro, worin seine Tochter Amalia die Tramontani, die als Ines mit ihrem Rondo nicht glücklich war, ablöste und vielen Beifall erhielt. Bei dieser Gelegenheit liess sich auch Herrn Scalese's zweite Tochter auf dem Pianoforte mit Beifall hören. Herr Ciaffei wählte zu seinem Benefiz abermals die Puritani, die auch zum Vortheile der Stadtarmen gegeben wurden. Am 5. Juni machte den Schluss der Stagione der erste Act des Barbiere di Siviglia und die beiden letzten Acte der Puritani. Der Operndurst ward indessen nicht gelöscht, man verfiel allsobald auf einen reichlichen gar köstlichen Nachtisch, den man zehn Tage lang genoss. In Donizetti's Lucrezia Borgia betrat am 13. Juni die von hier gebürtige Pinelli zum ersten Mal die Bühne mit starker Aufmunterung; ihr zur Seite sangen die Gramaglia, Ciaffei und Torre.

*Verona* (Teatro dell' Accademia Vecchia). Die hübsche Carolina Grassi wurde als Cenerentola tüchtig beklatscht! dem Buffo Franchi wiederfuhr beiläufig dieselbe Ehre, Tenor Lattuada und Bassist Casanova wurden es in einem weit geringeren Grade. Die nämliche Begebenheit hatte nachher Statt im Barbiere di Siviglia, worin Herr Perger den Figaro machte und beide Erstere abermals die grösste Auszeichnung fanden.

*Padua*. Ricci's für die Demeric vor mehreren Jahren zu Mailand componirter Scaramuccia ist seither natürlicherweise ihr Steckenpferd, worauf sie hier den 27. April zur grossen Zufriedenheit des Auditoriums erschien; die Zmyoski, welche den Contino machte, Tenor Baldanza, Frizzi als Tommaso, Torre als Scaramuccia, sämmtlich zur Schaar des Impresario Grafen Gritti aus Venedig gehörig, wurden mehr oder weniger reichlich applaudirt. *Un Torneo a Tolemaide*, Buch und Musik vom neuen Maestro *Miani*, machte einen Fiasco totale.

*Schio*. Gesellschaft und Oper wie in Verona; anstatt Cenerentola: Chi dura vince, von Ricci.

*Venedig* (Teatro Fenice). Mercadante's Giuramento mit der Tosi (etwas unpässlich), der braven Vietti, Tenor Deval und Bassisten Capitini: summa summarum wenig Erfreuliches; man gähnte viel, konnte aber vor Lärmen der Trommel und Posaunen nicht einschlafen. Ros-

sini's Barbiere di Siviglia machte mit einem Fiasco solenne dem vorigen im Diminutivo Platz. Wegen eines plötzlichen Falles von der Treppe musste die Tosi ihre Rolle der Prima Donna Polani in Herold's Zampa abtreten, welche Oper, je mehr die Sänger sie zu entziffern begriffen, desto mehr nahm der Beifall zu.

(Teatro S. Benedetto.) Impresa des Grafen Gritti (s. Padua). Auch hier Mercadante's Giuramento mit der Marziali, der Poppi, Tenor Milesi und Bassisten Bonafous, hat sonderbarerweise gefallen. Bellini's Sonnambula fand eine laue Aufnahme. Die Bertucat (s. Mailand, wo von der musikalischen Academie die Rede ist) ist eine vortreffliche Harfenspielerin; die Rolle der Amina gab sie mit ziemlich hübscher Stimme und guter Gesangmethode eben nicht vortrefflich. Tenor Caggiati kann die Stimme nicht bezähmen; Bassist Gorini so so. In der Lucia sang nachher die Demeric.

Der wackere Pianist *Honoré* aus Paris und die ebenbenannte Harfenistin *Bertucat* erwarben sich hier, ebenso wie zu Mailand, in einer im Saale der Società Apollinea gegebenen musikalischen Academie (Letztere auch mit ihrem Gesange) vielen Beifall.

*Triest.* Verwichenen Frühling wechselte hier auf dem Theater Mauroner die Comödie mit der Oper ab. In Donizetti's Gemma und Lucia, in Bellini's Straniera sangen die Prima Donna Ranzi nebst Tenor Lavia und Bassisten Fallardi; Alles so so. In Mercadante's Giuramento betrat der neue Tenor Ernesto Cossetta und der neue Bassist Bencbich zum ersten Mal die Bühne; abermals so so mit Aufmunterung.

## *Statistische Nachrichten der Frühlingsopern 1843 in Italien.*

Kein Geld, kein Schweizer. Die diesjährige Frühlingsstagione sieht so ziemlich den Pharaonischen sieben magern Kühen ähnlich. Geschrieben wurde freilich, wie sonst, viel; aber was?.... Indess, das allmälige Matterwerden unseres musikalischen Glorienhimmels, wenigstens in Italien, denn in den anderen Regionen, besonders im Norden Europa's, prangt er mehr als je, ist auch im folgenden Schema bemerklich.

Im Ganzen wurden auf ungefähr 45 Theatern Opern gegeben, wovon 17 allein auf das österreichische Italien, 9 auf Piemont und Genua, 8 auf den Kirchenstaat, 3 auf Toscana, 3 auf Parma und Modena, 6 auf's Königreich beider Sizilien kommen.

12, sage zwölf neue Opern wurden componirt; 3 zu Neapel (Anna la Prie, Il Ravvedimento, Il Morto e il Vivo), 4 zu Rom (Paolo e Virginia, I Pirati, Osti non Osti, Il Folletto), eine zu Reggio (Dirce), eine zu Florenz (Il Conte di Lavagna), eine zu Turin (Chi più guarda mal vede), eine zu Ferrara (Saul) und eine zu Padua (Un Torneo a Tolemaide); demnach sind schon in den beiden ersten Stagioni d. J. 36 (!) neue Opern in Italien componirt worden.

Neue Maestri sind drei entstanden: *Battista*, *Bauer* und *Miani*.

## *Wiederholte ältere Opern.*

*Donizetti* wurde auf ungefähr 24 Theatern gegeben: Elisir und Lucia, jede auf 4; Gemma di Vergy auf 3; Lucrezia, Furioso, Don Pasquale, jede auf 2; Marino Faliero, Ajo, Convenienze teatrali, Betly, Regina di Golconda, Figlia del Reggimento, jede auf 1.

*Bellini* ungefähr auf 12: Beatrice auf 4; Norma auf 3; Sonnambula, Puritani, jede auf 2; Capuleti, Pirata, Straniera, jede auf 1.

*Ricci* auf 10: Chi dura vince auf 4; Chiara auf 8; Scaramuccia auf 2; Esposti auf 1.

*Mercadante* auf 8: Giuramento, Vestale, jede auf 4; Emma di Antiochia auf 1.

*Rossini* auf 6: Barbiere auf 5; Cenerentola auf 2; Matilde Shabran auf 1.

*Nicolai* auf 4: Templario. *Verdi* auf 4: Nabucodonosor. *Pacini* auf 3: Saffo. *Coppola* auf 2: Nina. *Degola*, *Mabellini*, *Malipiero*, *Meyerbeer*, *Nini*, *Speranza* u. A., jeder auf 1 (Don Papirio, Rolla, Giovanna I. di Napoli, Roberto il Diavolo, Marescialla d'Ancre, Due Figaro), überdies der zugestutzte Columella auf 3.

*Berichtigung.* Im diesjährigen Jahrgange der Allgemeinen Musikal. Zeitung S. 369, Zeile 13, wurde im statistischen Berichte aus Versehen Sibilla anstatt Matilde di Monforte gesetzt.

## *Kurzgefasste neueste Nachrichten über die italienische Oper ausserhalb Italiens.*

*Athen.* Am 8. Mai endigte die italienische Oper mit dem ersten Act des Barbiere di Siviglia und dem zweiten von Roberto d'Evreux. Die Micciarelli-Marconi wurde auch für's nächste Theatraljahr als Prima Donna assoluta engagirt.

*Barcelona.* Die neueste Impresa des Herrn Golferiz begann diesen Frühling sehr gut mit Donizetti's Gemma di Vergy und Rossini's Gazza ladra, worin die Goggi, die Brambilla (Giuseppina), die Tenore Verger und Gomez und die Bassisten Giordani und Marini wirkten. Die eingetretenen Umstände sind bekannt.

*Constantinopel.* Auf dem italienischen Theater zu Pera war die Galzerani im Belisario und in den Capuleti und Montecchi die Begünstigte; das Ganze geht übrigens nicht am Besten.

*Granada.* Ostern wurde das Theater mit Donizetti's Marino Faliero von der Rocca, dem Tenor Bonfigli und Bassisten Lei (Titelrolle) mit Beifall eröffnet. Denselben fand auch Bellini's Beatrice und die famöse Lucrezia Borgia, worin die spanische Prima Donna Campos und der spanische Tenor Unanua sangen; die eingetretenen politischen Umstände machten auch hier einen Strich durch die Rechnung.

*Guajaquil* (Peru). Auch hier eine italienische Oper. Die Rossi, die Turri-Neumann, Tenor Zambaiti, Feretti und Gastaldi haben bereits das hiesige Publicum mit der Norma und dem Barbiere di Siviglia beglückt.

*Havanna.* Hier pausirt die italienische Oper seit der Abreise der Ober(meyer) und des Salvatori nach Europa.

*Lima* (Peru). Die Gesellschaft von Guejaquil (s. oben) nebst der Prima Donna Corradi-Pantanelli haben sich mit den beiden Donizetti'schen Opern Parisina und Marino Faliero producirt.

*Madrid.* Die aus den Herren Olona Majquez und Ramos bestehende Impresa von Cadix, Sevilla, Valencia, Zaragoza, Granada hat nach Rückzug des Impresario Colmenares auch die des hiesigen neu hergestellten Teatro del Circo übernommen, einsweilen die Prime Donne Basso-Borio, Villó-Ramos, Gariboldi, die Tenore Sinico, Balestracci, die Bassisten Salvatori, Alba und Santarelli engagirt; später kommen noch hinzu die Granchi und T. Confertini. Am 17. April wurde die Stagione mit Donizetti's Marino Faliero eröffnet, worin die Basso-Borio und Salvatori am Meisten gefielen. Zwei Tage darauf sang die Villó-Ramos und ihre jüngere Schwester Matilde sammt Balestracci und Santarelli in der Norma. Benannter aus Südamerika ganz gesund zurückgekehrte Bassist Salvatori machte sich besondere Ehre in dem für ihn ursprünglich geschriebenen Belisario von Donizetti. Am 22. Mai triumphirte der Barbiere di Siviglia mit demselben und der Gariboldi. Nächstens eine neue spanische Oper vom spanischen Maestro *Saldon*, und von spanischen Sängern vorgetragen; darauf Bellini's Puritani und Beatrice.

*Lissabon.* Pacini's Saffo fand auch hier die beste Aufnahme mit der Boldrini, die nun nach ihrer Vaterstadt Bologna zurückgekehrt ist.

*Oran* (Nordafrika). Nach einem kurzen Aufenthalte in Algier begab sich der Impresario und Buffo Paolo Bellegrandi mit der italienischen Operngesellschaft hierher, und gab mit vielem Glücke fünf Opern (Gemma, Lucia, Prova di un' Opera seria, Chi dura vince, Barbiere) in fünf Vorstellungen (Hauptsänger: die Cadolini und Baruffi, Tenor Marchetti, Bassist Saunier und der Buffo Impresario). Von hier ging die Gesellschaft nach Gibraltar.

## *Feuilleton.*

Von *Fr. Krug* aus Cassel, ehemaligem Mitgliede des Leipziger Stadttheaters, gegenwärtig in Carlsruhe, einem Sänger, der sich durch gründliche musikalische Bildung auszeichnet, ist eine Oper in einem Act: „Die Marquise,“ das Buch nach dem Französischen, an mehreren Hofbühnen zur Aufführung angenommen.

Der deutsche Capellmeister *J. Weippert* in London, der seit zwanzig Jahren auf den Bällen des britischen Hofes und Adels das Orchester zu leiten pflegte, hat durch einen Sturz aus dem Wagen seinen Tod gefunden. Er hinterlässt eine Wittwe und fünf Kinder, von denen der älteste Sohn, ein sehr gebildeter Tonkünstler, in die Stelle des Vaters eintritt.

Das diesjährige grosse englische Musikfest zu Birmingham war sehr glänzend; es wirkten dabei unter Andern mit: *Rubini, Fornasari, Mario, Staudigl, Philipps, Bennett*, die Damen *Novello, Shaw, Rainforth*. Die Hauptwerke, welche zur Aufführung kamen, waren *Händel's* Messias und *Rossini's* Stabat mater; im letzteren sang die *Novello* die Sopranpartie.

Die Generaldirection des Dresdener Hoftheaters macht bekannt, dass vom 1. Januar 1844 an alle bei derselben eingehende Gesuche um Gastrollen und Engagements, wenn binnen drei Wochen — alle dramatischen Arbeiten, wenn binnen vier Wochen keine Antwort ertheilt wird, als abgelehnt zu betrachten sind.

*Hector Berlioz* und *C. G. Reissiger* sind zu Mitgliedern der Accademia di Santa Cecilia in Rom ernannt worden.

In Paris fand eine nachgelassene dreiactige Oper von *Monpou:* „Lambert Simnel,“ Buch von *Scribe* und *Melesville*, im Opéra comique Beifall.

Auch Italien soll nun seine Caterina Cornaro haben! Wie man sagt, schreibt *Donizetti* zum nächsten Carneval eine Oper dieses Namens für das Theater S. Carlo zu Neapel.

Die auch in diesen Blättern erwähnte deutsche Operngesellschaft, welche unter Leitung des Herrn *Hehl* in Frankreich umherreiste, hat in Dijon, in Dôle, Châlons und zuletzt in Lons le Saulnier (dem Hauptorte des Juradepartements) enthusiastischen Beifall gefunden. In Dijon erhielt u. A. die Prima Donna Mad. *Ernst-Seidler* in der Abschiedsvorstellung einen goldenen Lorbeerkranz. Ausser ihr zeichneten sich aus die Damen *Reuss* und die Herren *Klein* (Tenor), *Freund* (Bass); ein trefflicher Orchesterdirector war Herr *Brandt*. — In Châlons veranstaltete die Gesellschaft dem am 19. September 1841 daselbst gestorbenen Tenoristen *Wapens* eine Todtenfeier, wobei ein Satz (Pro mater) aus *Rossini's* Stabat und eine früher vom Musikdirector *Edele* eigens dazu componirte Trauercantate aufgeführt wurden.

Ein Seidenfabrikant in London, Herr *Mirlaveau*, hat *Jacquard's* mechanisches System auf die musikalischen Instrumente angewendet. Den ersten Versuch machte er mit dem Accordino. Ein Pappendeckel, den man wechselt, um andere Melodieen zu haben, wie in den Fabriken, um andere Muster zu bekommen, ersetzt das Talent des Spielers, und mit Hilfe einer Kurbel spielt man — eben so gut als ein geschickter Meister. Herr *Mirlaveau*, welcher fünf Jahre seines Lebens darauf verwendete, hat eine Bude errichtet, worin er seine Erfindung öffentlich zeigt.

Der Instrumentenmacher *Sax* in Paris hat ein neues Instrument erfunden und „Saxophone“ genannt. Es ist von Kupfer, gegen 8 Fuss lang, kegelförmig, hat 19 Klappen (einige bedecken Löcher von 2 Zoll Durchmesser) und ein Mundstück dem der Clarinette ähnlich. Der Umfang ist drei Octaven. Der Ton ist sonor und kräftig, zart und edel und sehr leicht ansprechend.

Die deutsche Philologen-Versammlung in Cassel hat *Felix Mendelssohn-Bartholdy* zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt, wegen der Verdienste, die er sich um Wiederbelebung des antiken Drama's erworben.

Der König von Preussen hat seinem Musikdirector *Otto Nicolai*, jetzt erstem Capellmeister am Hofoperntheater in Wien, die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

*Liszt* hat in München und Augsburg Concert gegeben. Die Süddeutschen bewunderten ihn, ohne sich zu dem krankhaften Enthusiasmus hinreissen zu lassen, den *Liszt* einigen Norddeutschen einflösste.

In Bremen ist am 16. October das neue Schauspielhaus eingeweiht worden; man gab nach einer Festouverture und einem Prologe *Deinhardstein's* Hans Sachs. Das Aeussere des Gebäudes ist schön, die Ausschmückung glänzend, dagegen will man mit dem inneren Bau nicht recht zufrieden sein.

Es ist nun entschieden, dass Dem. *Marx*, statt nach Stuttgart, wohin sie sich verpflichtet hatte, zu gehen, definitiv in Berlin bleibt.

Herr *Maurice* in Hamburg, Director des dasigen „neuen Theaters,“ verspricht dem Verfasser eines Bühnenwerkes, das wenigstens zwei Stunden spielt, ausser dem nach der ersten Vorstellung an

zahlenden Honorar, als Benefiz, von der achten Aufführung die reine Hälfte der Einnahme nach Abzug der Tageskosten. Dasselbe Benefiz wiederholt sich nach der zwanzigsten, dreissigsten, vierzigsten Darstellung. — Uebrigens gelten die angebotenen Werke, wenn binnen vier Wochen kein Brief die Annahme bestätigt, für abgelehnt.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien
## und auf Musik bezüglicher Werke.
*Eingegangen vom 24. bis 30. October d. J.*

Auswahl, neue, d. beliebt. Ital. Opern-Arien m. Pfte (Nuova Raccolta). No. 11—15. Berlin, Schlesinger. à 10—15 Sgr.

*Beethoven, L. de,* Adagio cont. Andante con Var., Menuetto e Scherzo separé du grand Septuor, Op. 20, trscr. p. Pfte p. F. Liszt. Hamburg, Schuberth et Comp. à 8 Ggr.

Chants nation. de tous les peuples p. 1 Voix avec Pfte ou Guit. (Samml. d. Nation.-Lieder aller Völker). No. 38. 7½ Sgr. No. 38ᵃ. 5 Sgr. Berlin, Schlesinger.

Choix de Romanc. franç. et d'Ariettes ital. avec Pfte. No. 246, 285, 290. Ebend. à 5—15 Sgr.

*Commer, F.,* Samml. d. besten Meisterwerke des 16.—18. Jahrh. für 4—8 Stimmen. Part. Berlin, Bote u. Bock. 3 Thlr. n.

*Cramer, A. T.,* Sonates dramat. p. le Pfte. No. 1. Hamburg, Cranz. 1 Thlr. 8 Ggr.

*Curry, R. de,* 6 Lieder f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. Op. 3. Heft 2. Berlin, Bote u. Bock. 15 Sgr.

*Damcke, B.,* 3 Fant. sur des mélod. de Schubert p. 1. Pfte. Op. 14. No. 1—3. Berlin, Paez. à 15 Sgr.

*Decker, C.,* 9 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 6. Neue Auflage. Berlin, Bote u. Bock. 20 Sgr.

— 3 Gesänge f. Bass u. Pfte. Op. 13. Neue Aufl. Ebend. 17½ Sgr.

— In die Ferne f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 14. Ebend. 12½ Sgr.

— Des Goldschmieds Töchterlein. Ballade v. Uhland f. Mezzo-Sopran oder Bariton m. Pfte. Op. 19. Ebend. 15 Sgr.

*Engel, D. H.,* Rondo capr. p. le Pfte. Op. 5. Ebend. 15 Sgr.

*Erymann, A.,* Var. br. p. le Pfte sur: Norma. Bresl., Leuckart. 15 Sgr.

*Franck, C. A.,* Trio conc. p. Pfte, Viol. et Vcelle. Op. 1. No. 1. Hamburg, Schuberth. 3 Thlr. 12 Ggr.

*Fürstenau, A. B.,* Rondino sur La fille du Regiment p. Flûte (10 Sgr.) et Pfte. (1 Thlr. 5 Sgr.) (Délices No. 32.) Berlin, Schlesinger.

*Gade, N. W.,* Sonate f. Pfte u. Viol. Op. 6. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 20 Ngr.

*Gödecke, H.,* Lebewohl. Polon. f. Pfte m. Gesang (10 Sgr.), leichtes Arrang. (10 Sgr.) Op. 1. Berlin, Bote et Bock.

*Goldschmidt, S.,* Sonate p. le Pfte. Op. 5. Hamburg, Schuberth et Comp. 1 Thlr. 8 Ggr.

*Gouvy, T.,* Gondoliera v. Geibel f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 2. Berlin, Bote u. Bock. 15 Sgr.

*Gungl, J.,* Herbst-Blumen. Walzer f. Orch. (1 Thlr. 15 Sgr.) u. f. Pfte. (15 Sgr.) Op. 16. Ebend.

— Die Magyaren. Walzer f. Orch. (1 Thlr. 15 Sgr.) u. f. Pfte. (15 Sgr.) Op. 18. Ebend.

— Ungar. National-Tanz, Op. 19, u. Sirenen-Galopp, Op. 20, f. Orch. Ebend. 1 Thlr. 5 Sgr.

— Dieselben f. Pfte. Op. 19. (5 Sgr.) Op. 20. (7½ Sgr.) Ebend.

*Hauser, M.,* Morceau de Salon. Romance p. Viol. av. Pfte. Op. 6. Hamburg, Schubert et Comp. 8 Ggr.

— Dasselbe p. Vcelle ou Cor av. Pfte. Op. 6. Ebend. 8 Ggr.

— Intr. et Var. de Conc. sur des Thèmes de Donizetti p. Viol. av. Orch. (2 Thlr.) ou Pfte. (16 Ggr.) Op. 7. Ebend.

— Air russe p. le Viol. avec Pfte transcr. Ebend. 6 Ggr.

*Haydn, J.,* Quatuors p. Violon. No. 47. Part. Nouv. Edit. Berlin, Trautwein et Comp. 15 Sgr. n.

*Herz, H.,* Var. p. le Pfte sur 1 Air tyrol. favori. Op. 13. Berlin, Bote et Bock. 20 Sgr.

*Hesse, A.,* Cantate f. Sopr., Alt, Ten., Bass u. Orch. Op. 72. Partit. (2 Thlr.) Chorstimmen. (20 Sgr.) Ebend.

*Hopfe, J.,* Musik z. Weihnachtsfeste f. Chor u. Orch. Op. 33. Partit. (Kirchenmusik No. 2.) Eisleben, Reichardt. 1 Thlr. 12 Ggr. n.

*Kalkbrenner, F.,* Rondeau précédé d'une Intr. p. le Pfte. Op. 52. Berlin, Bote et Bock. 15 Sgr.

*Kalkbrenner, F.,* et *Panofka,* Duo p. Pfte et Viol. sur: La Reine de Chypre. Op. 167. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1 Thlr. 5 Ngr.

*Kelz, J. F.,* Var. fac. p. le Pfte et Vcelle (15 Sgr.), ou Viol. (15 Sgr.) sur: La fille du Regiment. Op. 269. Berlin, Paez.

*Köhler, E.,* Jubel-Cantate f. 4stimm. Chor m. Orch. Op. 66. Partit. Breslau, Leuckardt. 1 Thlr. 10 Sgr.

*Krebs, C.,* Der betrübte Schäfer f. Sopr. od. Ten. (6 Ggr.), Alt od. Barit. (6 Ggr.) m. Pfte. Hamburg, Schuberth u. Comp.

— Die treue Gattin f. Sopr. od. Ten. (8 Ggr.), Alt od. Barit. (8 Ggr.) m. Pfte. Ebend.

— Lagens Höhen f. Sopr. od. Ten. (8 Ggr.), Alt od. Barit. (8 Ggr.) m. Pfte. Ebend.

*Kullak, T.,* Transcript. fac. p. le Pfte p. G. D. Wagner. No. 6. (10 Sgr.) No. 7. (12½ Sgr.) Berlin, Schlesinger.

*Lachner,* Potp. f. d. Pfte aus: Catharina Cornaro. (No. 62.) Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

*Leonhardt, A.,* Glockchen-Geläpp f. d. Pfte. Berlin, Bote u. Bock. 5 Sgr.

Liedertafel, norddeutsche, f. d. vierst. Männerges. Band II u. III. (à 18 Ggr. n.) VII. (10 Ggr. n.) Part. u. St. Hamburg, Schuberth u. Comp.

*Liszt, F.,* et *C. Vollweiler,* 2 nouv. Compos. p. l. Pfte Ebd. 1 Thlr. 16 Ggr.

*Mayer, G.,* Première Valse-Etude p. le Pfte. Op. 69. Berl., Paez. 10 Sgr.

*Mozart, W. A.,* Titus. Oper. Clav.-Ausz. Berlin, Waldle. 15 Sgr. n.

— Derselbe. Clav.-Ausz. Hamburg, Schuberth u. Comp. 1 Thlr. n.

— Zauberflöte. Oper. Clav.-Ausz. Ebend. 1 Thlr. 8 Ggr. n.

*Netzer, J.,* Die Loreley. Schott. Volkssage v. Janitschka f. 2 Männerst. m. Pfte, Clar. od. Horn. Op. 13. Berlin, Bote u. Bock. 1 Thlr.

*Nicolai, G.,* Belsazar. Ballade v. Heine f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 18. Hamburg, Schuberth u. Comp. 16 Ggr.

*Panofka, H.,* Impr. p. le Viol. avec Pfte sur 1 Romance du Comte de Feltre. Op. 39. Wien, Mechetti. 1 Fl.

*Pax, C. E.,* Fant. u. Var. über ein Steyer. Alpenlied f. d. Pfte. Op. 42. Berlin, Paez. 20 Sgr.

*Philipp, B. E.,* Borschenliebe. 2 Lieder v. H. Rösner f. 1 Singst. m. Pfte u. Chor ad lib. Breslau, Leuckart. 7½ Sgr.

— Die kleinen Virtuosen. 2 ganz leichte u. heitere Rondo's f. d. Pfte zu 4 Händen. Ebend. 15 Sgr.

— Deutschl. 1000 Jahre. 2 Festlieder v. G. Freytag f. 1 Singst. u. Chor m. Pfte. Ebend. 10 Sgr.

— Philippinchen. Walzer f. d. Pfte zu 4 Händen. Ebend. 10 Sgr.

*Pichardt, W.,* Die Schwärmenden. Walzer f. d. Pfte. Ebend. 10 Sgr.

*Pirkhert, E.,* Quatrième gr. Nocturne p. le Pfte. Op. 8. Wien, Mechetti. 45 Kr.

*Plachy, W.,* Délices des Opéras de G. Donizetti. Pet. Fant. fac. et brill. p. le Pfte. Op. 95. No. 23, 24. Ebend. à 30 Kr.

Potpourris p. le Pfte sur d. Thèmes fav. des Opéras modernes. No. 23, 27, 33, 34. Berlin, Schlesinger. à 12½—22½ Sgr.

*Raymond, E.,* Lätitia-Fest-Marsch f. Pfte. Op. 30. Berlin, Bote u. Bock. 5 Sgr.

*Rosellen, H.,* et *Lecorbeiller,* Duo et Var. brill. sur 1 Cavat. favor. de Mercadante p. Pfte et Viol. Op. 9. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr.

*Rosellen, H.,* 3 Airs de Ballet arr. en Rondos p. le Pfte. Op. 17. No. 1. Ebend. 15 Sgr.

— Grande Fant. et Var. conc. p. le Pfte à 4 mains sur: Norma. Op. 21. Ebend. 1 Thlr.

*Saloman, S.,* 6 Lieder f. Ges. u. Pfte. Op. 7. Hamburg, Schuberth u. Comp. 12 Ggr.

— Zur Ruh' gehören Zwei. Duett f. Sopran u. Tenor m. Pfte. Op. 8. Ebend. 10 Ggr.

Samml. v. Märschen d. preuss. Armee in Part. No. 26. (1 Thlr. 22½ Sgr. n.) No. 30. (2 Thlr. 5 Sgr. n.) No. 32. (25 Sgr. n.) Berl., Schlesinger.

*Schnabel, C.,* Grande Fant. brill. p. le Pfte sur des Airs americ. Op. 30. Breslau, Leuckart. 1 Thlr.

*Schnabel, J.*, Halleluja v. Klopstock f. 4 Männerst. Part. Breslau, Leuckart. 5 Sgr.
*Schubert, F.*, Erlkönig transcrit p. Violon seul p. A. Möser. Op. 1. Berlin, Paez. 10 Sgr.
*Schuberth, L.*, Erstes Quartett f. 2 Viol., Viola u. Vcelle. Op. 22. Hamburg, Schuberth u. Comp. 2 Thlr. 12 Ggr.
— 3 Bagatelles p. le Pfte. Op. 27. No. 2. (8 Ggr.) No. 3. (6 Ggr.) Ebd.
— Bibliothek f. meine Kinder. Abth. 1 f. Pfte allein. Op. 35. Heft 1—4. Ebend. à 8—14 Ggr.
*Schumann, G.*, Grande Fant. p. le Pfte sur: Lucrezia Borgia. Op. 3. Berlin, Bote et Bock. 1 Thlr.
*Soussmann, H.*, Pract. Flötenschule. Op. 53. Cah. 3. Hamburg, Schuberth u. Comp. 1 Thlr. 4 Ggr.
*Stern, J.*, Duettino (Das Waldvöglein v. Vogl) f. Sopr. u. Alt m. Pfte. Op. 16. Berlin, Bote u. Bock. 15 Sgr.
— Der Spaziergang im Bienengesumme v. Rückert. Duettino f. Sopr. u. Ten. m. Pfte. Op. 18. Berlin, Paez. 20 Sgr.
— Nur nach Deutschland v. Hoffmann v. Fallersleben f. 1 Singst. m. Pfte. (Polyhymnia No. 5.) Berlin, Bote u. Bock. 5 Sgr.
*Succo, F. A.*, Frühlingslied. Duett f. Sopr. u. Alt oder Tenor u. Bass m. Pfte. Op. 4. Berlin, Bote u. Bock. $7\frac{1}{2}$ Sgr.
Tanz-Album f. 1844 f. d. Pfte. Dritter Jahrgang. Ebend. 1 Thlr.
*Tengnagel, F. v.*, 2 Duette f. 2 Sopr. m. Pfte. Op. 16. No. 1, 2. Berlin, Schlesinger. à 10 Sgr.
*Thalberg, S.*, Mélange d'Euryanthe p. le Pfte à 4 mains. Op. 1. Ebendaselbst. 25 Sgr.
— Lieder ohne Worte n. dessen Gesängen f. d. Pfte gesetzt v. C. Czerny. Heft 7, 8. Wien, Mechetti. à 1 Fl.
*Tiehsen, O.*, La Fioraja. Arietta p. Sopr. con Pfte. Op. 21. Berlin, Bote u. Bock. 10 Sgr.
*Truhn, H.*, Prinzess' Ilse v. Heine f. Sopr. m. Pfte. Op. 55. Berlin, Paez. 20 Sgr.
*Voss, C.*, Transcript. p. le Pfte seul. Op. 51. No. 2, 4. Berlin, Bote et Bock. à 15 Sgr.
*Wolff, E.*, 13e gr. Duo brill. sur: Charles VI. p. le Pfte à 4 mains. Op. 86. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1 Thlr.
— Gr. Valse p. le Pfte sur le même Opéra. Op. 88. Ebend. 15 Ngr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

# Ankündigungen.



Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten November. № 45. 1843.

**Inhalt:** Idomeneo, Re di Creta etc. von Dr. Lichtenthal. — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Mainz. Aus Frankfurt. — A. André's Fugenlehre. (Nachtrag.) — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Idomeneo, Re di Creta, opera eroica in tre atti di *W. A. Mozart*, nach dem heutigen italienischen Operngeschmack fast gänzlich mit *Mozart*'scher Musik neu bearbeitet von Doctor *Lichtenthal* in Mailand.

(Von ihm selbst angezeigt.)

In diesen Blättern habe ich zu seiner Zeit (Jahrg. 1840, No. 45) über meine italienische Uebersetzung der „Entführung aus dem Serail" von Mozart, und deren Bearbeitung nach dem heutigen Operngeschmack genaue Rechenschaft abgelegt, daher kein Wort heute zur Entschuldigung eines ähnlichen Unternehmens; nur so viel sei mir erlaubt zu erwähnen, dass jene Bearbeitung der „Entführung" von sehr achtbaren Meistern, darunter der sel. Ritter v. Seyfried, Anerkennung gefunden. Dass sie bis heute noch nirgends gegeben wurde (und sie war schon im vorigen Carneval-Cartellone für die Mailänder Scala angekündigt), ist theils a. a. O. angegeben, theils hat sich der Bearbeiter bisher allzuwenig dafür interessirt.

Jene, welche Mozart's Idomeneo genau kennen, werden bei all' seinem italienischen Originaltext die weit bedenklichere Schwierigkeit einsehen, ihn zu modernisiren. Vor Allem musste das ganze Buch neu umgeschaffen und der ursprüngliche Tenor Idomeneo in einen Bassisten umgewandelt werden, welcher letztere Umstand bei Benutzung der wenigen Gesammtstücke der Originaloper sehr grosse Hindernisse darbot. Indess Fleiss und Geduld überwanden Alles, und das Ergebniss hiervon ist Folgendes.

## I.
## Beibehalten aus der Originalpartitur des Idomeneo.

### *Aus dem ersten Act.*

1) Ouverture, bis zum Schlussorgelpunct *D* piano, anstatt dessen das Ganze mit Forte in der Tonica, gerade so wie der erste Theil in der Dominante schliesst.
2) Da die so vortrefflich instrumentirten Recitative der Oper grösstentheils in der neuen Bearbeitung benutzt worden sind, so ist von diesen weiter keine Rede mehr.
3) Arie der Ilia in G moll: „Padre, Germani" etc., etwas abgekürzt.
4) Arie der Elettra: „Tutto nel cor vi sento," sammt dem darauffolgenden Chor: „Numi, pietà."
5) Das Allegro der Arie des Idamante in F: „Il padre adorato."
6) Chor in D dur: „Nettuno s'onori," NB. das Allegretto in G weggelassen.

### *Aus dem zweiten Act.*

7) Arie der Ilia: „Se il padre perdei" (etwas abgekürzt und mit einem Mozart'schen Allegro aus später eingelegten Stücken in Don Juan verlängert).
8) Chor: „Placido è il mar."
9) Das Allegro con brio in F des Terzettes zwischen Elettra, Idamante und Idomeneo, zu einem Terzette zwischen Ilia und beiden Letzteren benutzt.
10) Chor: „Qual nuovo terrore."
11) Schlusschor: „Corriamo, fuggiamo."

### *Aus dem dritten Acte.*

12) Das Allegretto $^3/_8$ in A dur des Duetts zwischen Ilia und Idamante zu einem andern Duette zwischen Beiden benutzt (kann aber einer Aenderung unterliegen).
13) Quartett (etwas abgekürzt, — bot grosse Schwierigkeiten dar).
14) Scene des Grosspriesters (abgekürzt).
15) Chor: „O voto tremendo" mit darauffolgendem Adagio in F.
16) Der lange Orakelspruch abgekürzt, oder, nach Belieben, der kürzere.

## II.
## Neuer Idomeneo, in zwei Acten.

### *Erster Act.*

*Erste Scene* (Tempel des Neptun). Gefangene Trojaner vor Neptuns Altar. Gebet. Hierauf Ilia, die ihnen alle Hoffnung benimmt, indem sie alle in Sclaverei werden schmachten müssen (folgt ihre Arie: Padre, Germani); der Chor kündigt Idamante's Ankunft an.

*Zweite Scene.* Idamante, mit Gefolge von Cretensern und Priestern, verkündet der Ilia, dass er den Gefangenen die Freiheit geben werde, dabei hofft er ihre Liebe zu gewinnen; Ilia im Gegentheil betheuert, stets seine Feindin zu bleiben. Hierauf Idamante's Arie: „Non ho colpa," mit Mozart'scher Musik zu einer eingelegten Arie in einer Anfossi'schen Oper. Ihr Hass, sagt er, ändere nicht seine Liebe zu ihr, und er gibt Befehl, den Gefangenen die Ketten zu lösen.

*Dritte Scene.* Elettra, die dies im Hereintreten hört, widersetzt sich diesem Befehle, aber Idamante beharrt darauf, und es geschieht. Unterdessen kommt Arbace mit Cretensern und erzählt das dem Idomeneo auf dem Meere zugestossene Unglück (Andante in G minor aus einem Mozart'schen Pianoforteconcert). Alles schreit nun: man eile, man laufe, die Unglücklichen zu retten (Stretta der in voriger Scene benannten eingelegten Mozart'schen Arie).

(Hier endet die Introduction.)

*Vierte Scene.* Elettra allein. Sie ahnt den Idomeneo todt, dadurch den in die Sclavin Ilia verliebten Idamante für sie verloren. Arie: „Tutto nel cor mi sento," und Chor: „Numi, pietà."

*Fünfte Scene* (Meeresufer). Chor der Creteser: „Nettuno s'onori."

*Sechste Scene.* Idomeneo betritt die Scene, blass, mit zersträubten Haaren und als wäre er vom tiefsten Schmerze durchdrungen. Nach dem Recitativ, in welchem er seinen gemachten Schwur, den er halten muss, beklagt, setzt er sich auf einen Stein und bedeckt sich das Gesicht. Idamante tritt wehklagend über den verlornen Vater auf. — „Aber was sehe ich? einen Menschen der weinet! .... hat er Hilfe nöthig?" — Er naht sich diesem Manne, bietet ihm mitleidsvoll Hilfe an. Idomeneo steht auf, ohne ihm in's Gesicht zu sehen. Schaudernd fragt er, wer er sei? Jener antwortet: Idomeneo sei sein Vater. Idomeneo, anfänglich mit Ausbruch der Freude, aber schnell darauf mit Entsetzen: „Gerechter Himmel!" u. s. w. Idamante (freudig): „Du, mein Vater?" Idomeneo (schmerzhaft): „Ach ja, ich bin es!" Nach einem A due, das Idomeneo's Entsetzen und Idamante's Unruhe über das unerklärliche Betragen des Vaters ausdrückt, rathet ihm Jener, zu fliehen. Idamante aber erklärt, er könnte dies nimmermehr: Idomeneo besteht darauf, ohne dass er den auf die Ursache dringenden Sohn befriedigt, was zu einem abermaligen A due und zur Stretta Anlass gibt. Für diese vom Dichter ganz neu geschaffene, gewiss interessante Scene war nun in der Originalpartitur gar wenig oder gar keine passende Musik zu finden. Es wurde mir beinahe Angst und bange, bei andern grossen Meistern Materialien hierzu suchen zu müssen; da fiel mir auf einmal Mozart's so ganz poetische Fantasie in C moll für Pianoforte ein. Diese grösstentheils, ein kleines cantables Andante aus einer seiner Sonaten für Pianoforte und Violine, und das oben unter 5) benannte Allegro aus der Originalpartitur, bilden zusammen die Musik zu diesem Duett, das hoffentlich, gut vorgetragen, die beabsichtigte Wirkung nicht verfehlen wird.

*Siebente Scene* (Hafen von Sidon mit segelfertigen Schiffen). Ilia zur Abreise bereit. Originalchor: „Placido è il mar etc."

*Achte Scene.* Idomeneo, Idamante und Ilia. Idamante will weder den Vater verlassen, noch von Ilia's Reise etwas hören, wiewohl Ersterer auf seinem Verlangen beharrt und Letztere sich ihrem harten Schicksal hingibt. Rührendes Terzett, wozu eine sehr schöne Romanze für Pianoforte von Mozart, ursprünglich in As, hier in G, und das oben unter 9) angedeutete Allegro con brio verwendet wurden.

*Neunte Scene.* Elettra, Arbace, Volk und Vorige. Erstere, voller Freude, Idomeneo wieder zu erblicken, erschrickt als sie hört, dass Idamante und Ilia abreisen müssen. Bei den Worten Idomeneo's: „Ich befehle es" beginnt ein mehrstimmiger Gesang, wozu die Musik aus dem Andante $^6/_8$ in Es dur in Mozart's G moll-Symphonie entlehnt wurde. Elettra droht hierauf, das Volk gegen Idomeneo aufzuwiegeln.

*Zehnte Scene.* Auf einmal strömen Leute von allen Seiten herbei. Originalchor: „Qual nuovo terrore." Idomeneo entdeckt Allen sein gemachtes Gelübde. Idamante sagt, er wolle den ergrimmten Gott besänftigen und das Ungeheuer bekämpfen; Alle sind bereit, ihm zu folgen. Originalschlusschor: „Corriamo, fuggiamo etc.," mit einer ganz zuletzt hinzugefügten vom ganzen Orchester ausgehaltenen Note Forte, weil den Act, wie im Original, pianissimo zu enden, bei allem Erheischen des Textes, wenigstens in Italien nicht rathsam war.

## *Zweiter Act.*

*Erste Scene* (königlicher Garten). Ilia einsam, Liebe schmachtend. Ihre neue Cavatina gebildet wie oben unter 7).

*Zweite Scene.* Idamante und Ilia. Das Recitativ enthält ihre beiderseitige Liebeserklärung. Ihr Duett bildet das Andante in As dur, hier in A dur, einer Mozart'schen Fantasie in F minor für Pianoforte vierhändig, und das oben unter 12) angedeutete Original-Allegretto $^3/_4$, welches letztere aber, wie gesagt, noch einer Abänderung unterliegen kann.

*Dritte Scene* (königlicher Palast). Idomeneo und Elettra. Während sie ihm Vorwürfe macht, erscheinen

*Vierte Scene.* Idamante und Ilia. Idomeneo ist überrascht, Beide noch einmal zu finden. Idamante verspricht endlich, nachzugeben und ihn zu verlassen. Originalquartett (etwas abgekürzt).

*Fünfte Scene.* Arbace verkündet den Grosspriester mit vielem Volke.

*Sechste Scene.* Grosspriester, Volk und Vorige. Ziemlich wie im Original, aber abgekürzt; den Chor: O voto tremendo etc. ganz beibehalten. Idomeneo, bereit seinen Sohn zu opfern, hat hier eine Arie mit untermischtem Chor (Andante aus einer Arie der Mozart'schen Freimaurercantate, ein Allegro agitato aus seiner Pianofortesonate in A moll, hier G moll).

*Siebente Scene* (Tempel des Neptun). Priester, Volk u. s. w. Idomeneo. Das schöne Gebet: Accogli, oh Deo de' mari etc. mit dem darauffolgenden Chor: Vittoria, Vittoria, wie im Original, Ersteres jedoch abgekürzt.

*Achte Scene.* Arbace, darauf Idamante und Vorige. Arbace verkündet, dass Idamante das Ungeheuer besiegt, was Letzterer bekräftigt. Idomeneo sagt aber, um die Götter zu besänftigen und sein Land von aller Geissel zu befreien, müsse er eines Andern Blut vergiessen. Der Grosspriester erläutert nur allzudeutlich der Götter Willen. Idamante ergibt sich in's grausame Geschick. Sein Recitativ und die darauffolgende Arie bestehen aus den von Mozart in der Folge zum Idomeneo componirten Stücken.

*Neunte Scene.* Ilia und Elettra herbeieilend und die Vorigen. Ilia gibt vor, ein solches Opfer sei naturwidrig,

und bietet sich selbst an Idamante's Statt zum Opfer an. Auf einmal ertönt der unterirdische Orakelspruch (das lange, abgekürzt, oder das sehr kurze, wie im Original), das Idamante als König und Ilis als dessen Gemablin ausruft. Elettra, wüthend hierüber, singt mit Verachtung ihre Cavatine (die Musik hierzu aus einer Weigl'schen italienischen Oper entlehnt) und geht ab.

*Zehnte und letzte Scene.* Idomeneo und Idamante verkünden nun dem Volke den Willen der Götter; Aufjauchzen des Volkes und Schwur dem neuen König (Musik grösstentheils von Mozart; Einiges vom vorbenannten Meister).

War nun Mozart's alter Idomeneo schon seit langer Zeit für die Scene unaufführbar, so kann hoffentlich dieser neue Idomeneo mit einer ausgewählt guten Besetzung der drei Hauptrollen: Ilia (Prima Donna), Idamante (Tenor) und Idomeneo (Bass) einer guten Aufnahme gewiss sein. Die Elettra könnte — im Nothfalle — auch eine sogenannte Comprimaria, der Grossmeister und Arbace sogenannte Altri Bassi, also Sänger zweiten Ranges, doch keine mittelmässige sein.

Kein Wort über die Musik des Idomeneo, die so erstaunlich viel Grosses und Classisches enthält. Das von Mozart in der neuen Bearbeitung Hinzugekommene ersieht man aus dem Berichte selbst, und es ist meist sehr bedeutend. Leider konnte ich, bei all' meiner Bekanntschaft mit Mozart'scher Musik nichts daraus finden für das Gebet, womit die Introduction so ächt theatralisch beginnt; meine Anfrage in Wien hierüber, mit dem Beifügen des Textes selbst, war vergebens. So musste ich eine Preghiera aus Weigl's Cantate: Il Ritorno d'Astrea, ganz dieses Veteranmeisters würdig, dazu benutzen.

Was nun mit der „Neuen Entführung" und dem „Neuen Idomeneo," die beide jeder Theaterdirection gegen ein billiges Honorar zu Gebote stehen, geschieht, muss die Zukunft lehren; jedenfalls hat mir ihre Bearbeitung einen wahren himmlischen Genuss verursacht.

## Nachrichten.

*Leipzig*, den 1. November 1843. Viertes Abonnement- oder Gewandhaus-Concert, Donnerstag, den 26. October. Ouverture von *Macfarren* (neu, Manuscript), unter Direction von *Felix Mendelssohn-Bartholdy.* — Scene und Arie aus Fidelio von *Beethoven*, gesungen von Fräul. *Sophie Hagedorn* aus Dessau. — Concert für Pianoforte (neu, Manuscript), componirt und vorgetragen von Herrn Musikdirector *F. Hiller.* — Duett aus Belisario von *Donizetti*, gesungen von Fräul. *Hagedorn* und Herrn *Bruno Neumann.* — Rêverie, Etuden, la danse des fantômes für Pianoforte solo, componirt und vorgetragen von Herrn MD. *Hiller.* — Erstes Finale aus Euryanthe von *C. M. v. Weber*, die Soli gesungen von Fräul. *Hagedorn* und *Schulz*, den Herren *Neumann* und *Langer.* — Symphonie von *Niels W. Gade* (unter Direction des Componisten).

Die Ouverture von dem Engländer *Macfarren* ist ein frisches, gut erfundenes, mit vieler Kenntniss gearbeitetes und sehr wirksames Musikstück, das dem Talent und Streben des Componisten überall gleich grosse Anerkennung verschaffen wird, wie es hier allgemein gefunden hat. Bei neuen Werken mehr noch wie bei schon bekannten, ist die Ausführung von wesentlichem Einfluss auf die rechte Würdigung ihres Werthes, und die treffliche Execution der Ouverture unter *Mendelssohn-Bartholdy's* Leitung trug zu der lebendigen Theilnahme des Publicums an derselben nicht wenig bei.

Fräul. *Hagedorn* sang das Recitativ und den ersten Theil der Arie von *Beethoven* sehr gut; weniger gut das Allegro mit seinen so unbeschreiblich schönen, zarten Schattirungen, obwohl gerade hierbei die Künstlerin von ihrer ausgezeichneten, jeder feinen Modulation fähigen Stimme unterstützt wird wie wenig andere Sängerinnen. Der Vortrag wurde hier zu unruhig und schien vielmehr auf äussern Effect berechnet, als für die Totalwirkung nöthig, ja nützlich ist; in letzter Beziehung namentlich hat uns die allzulange Fermate, das Einschieben einer neuen aufhaltenden Periode am Schluss der Arie nicht gefallen; es ist dazu durchaus kein innerer Grund vorhanden, Alles drängt hier so sehr vorwärts zum Schluss, dass dergleichen, auf dem Theater nur zu gewöhnliche, fast verbrauchte Kunstgriffe nicht anders als störend wirken können. *Beethoven* hat allerdings an derselben Stelle, in seiner ersten Bearbeitung dieser Scene, eine fast ganz gleich ausgeführte Fermate angebracht; in der zweiten Bearbeitung ist er aber davon wieder ganz und so weit abgegangen, dass er nur ein kurzes Verweilen daselbst andeutet und die Ausführung dem Geschmack und Gefühl der Sängerin überlässt. In dem Duett aus Belisario und in dem Finale aus Euryanthe hatte Fräul. *Hagedorn* mehrfache Gelegenheit, ihre gute Gesangbildung zu zeigen und sich wohlverdienten lauten Beifall des Publicums zu erwerben; sie wurde in beiden Stücken gut unterstützt durch Herrn *Neumann* (früher am Theater zu Königsberg), der, im Besitz einer zwar nicht sehr kräftigen, aber leicht ansprechenden, wohlklingenden und ziemlich ausgebildeten hohen Bassstimme ist, dabei lebendig vorträgt und so viel Talent verräth, dass man wohl annehmen darf, er werde bei fleissigem Studium bald recht Anerkennungswerthes leisten.

Das Pianoforte-Concert von Herrn MD. *Hiller* ist ein interessantes, sehr fleissig und geschickt gearbeitetes Stück, überhaupt das Werk eines kenntnissreichen Musikers, und hat auch übrigens ungleich höheren Kunstwerth als die meisten neuern Virtuosenstücke, was allerdings bei einem so tüchtigen Künstler besonderer Versicherung kaum noch bedarf. Das Spiel des Herrn *Hiller* hat uns jetzt fast mehr noch gefallen als früher; es ist noch feiner und geschmackvoller geworden, und seine Virtuosität hat sich überhaupt sehr erweitert. Die Ausführung der ziemlich schwierigen Solopartie des Concerts war daher auch durchgängig sehr schön und trug gewiss wesentlich zu der lauten verdienten Anerkennung von Seiten des Publicums bei. Die kleineren Solostücke, welche Herr *Hiller* noch, und zwar auf ausgezeichnete Weise, vortrug, sind mehr Salonstücke, und können im Concertsaale die Wirkung nicht machen, welche sie, wie

wir aus Erfahrung wissen, in kleineren Kreisen immer hervorbringen.

Die Symphonie von *Niels W. Gade* (aus Copenhagen), welche zuerst *Mendelssohn-Bartholdy* in einem der Gewandhaus-Concerte des letztvergangenen Winters bei uns einführte, und die schon damals mit allgemeinem Beifall aufgenommen wurde, hat auch diesmal, unter Direction des Componisten, einen so glänzenden Erfolg gehabt, wie ihn nur die besten Werke verdienen und haben können. Uns ist noch kein Erstlingswerk eines Componisten vorgekommen, das den Stempel wahrhaft grossen Talents so entschieden an der Stirn trüge, wie diese Symphonie; nach ihr zu schliessen, haben wir von Herrn *Gade* nur Ausgezeichnetes, bald vielleicht das Meisterhafteste zu erwarten. Die Symphonie ist bereits im Drucke (bei Friedr. Kistner in Leipzig) erschienen und sie wird gewiss bald weit verbreitet und überall so glänzend aufgenommen sein, wie sie verdient und wie sie bei uns aufgenommen wurde. Wie wir hören, wird Herr *Gade* noch längere Zeit sich bei uns aufhalten, und eine zweite, bis jetzt noch nicht ganz vollendete, Symphonie von ihm zur Aufführung kommen; wir freuen uns im Voraus darauf, und werden dann Gelegenheit nehmen, uns ausführlicher über ihn und seine Compositionen auszusprechen.

Concert im Saale des Gewandhauses zum Besten des Orchester-Pensions-Fonds, Montag, den 30. November. Allegro giocoso, Concert-Ouverture von *Ferd. Hiller* (neu, Manuscript). — Vocal-Quintetten für eine Sopranstimme und vierstimmigen Männerchor von *F. Hiller*, die Solopartie gesungen von Mad. *Antolka Hiller*. — Concert für drei Flügel von *J. S. Bach*, vorgetragen von Frau Dr. *Clara Schumann*, Herrn GMD. *Fel. Mendelssohn-Bartholdy* und Herrn MD. *F. Hiller*. — Cavatine aus Robert der Teufel von *Meyerbeer*, gesungen von Mad. *A. Hiller*. — Fantasie über russische Volkslieder, für Violine mit Chor und Orchester von *Lvoff*, vorgetragen von Herrn Concertmeister *F. David*. — Italienische Canzonetten am Pianoforte, gesungen von Mad. *Hiller*. — Ouverture, Gesänge, Zwischenmusiken und Melodramen aus Preciosa von *C. M. v. Weber*. (Das die Musikstücke verbindende Gedicht gesprochen von Mad. *Dessoir*.)

Die neue Ouverture von *Ferd. Hiller* ist ein recht gut gearbeitetes, lebendiges Musikstück, greift aber in seiner Wirkung, trotz mannichfacher geschickt angewendeter Effectmittel, nicht tief genug, um die Hörer sofort für sich zu gewinnen.

Mit ungewöhnlicher Spannung und Erwartung sah man den Gesangleistungen von Mad. *Hiller* entgegen, deren erstmaliges Auftreten in unserer Stadt nicht wenig zu dem so überaus zahlreichen Besuche dieses Concertes mit beigetragen haben mag. Mad. *Hiller* war sichtlich und hörbar so ängstlich und befangen, dass wir ungerecht zu sein befürchten müssten, wollten wir auf Das, was sie bei ihrem ersten Auftreten geleistet hat, ohne Weiteres ein Urtheil darüber begründen, was sie zu leisten, und zwar als Künstlerin zu leisten, vermag. Ihre Stimme ist umfangreich, stark und volltönend und, wie es scheint, gut ausgebildet; in der Cavatine aus Robert der Teufel, einem Effectstück wie es wenige giebt, machte die Kraft ihrer, die Gewalt des Orchesters übertönenden Stimme viele Wirkung; auch in den Canzonetten gelangen ihr einige zartere Partieen recht gut, wie sie denn überhaupt, zumal mit der Cavatine von *Meyerbeer*, sich der lautesten Anerkennung von Seiten des Publicums zu erfreuen hatte. Wir haben vielleicht Gelegenheit, Mad. *Hiller* öfter, und zwar unter Verhältnissen zu hören, die ihr eine völlig freie Entwickelung ihrer, wie es scheint, bedeutenden Kräfte gestatten, und werden dann ihre Leistungen ausführlicher besprechen.

Ueber das Pianoforte-Concert von *Seb. Bach* brauchen wir ausführlich nicht zu sein; wir haben dessen Ausführung gleich trefflich bereits vor einigen Jahren durch dieselben geehrten Künstler gehört, und wie damals, nahm auch diesmal das Publicum an den letzteren vielleicht lebhafteren Antheil als an dem Werke selbst, das unserer Zeit allerdings etwas fern steht.

Herr Concertmeister *David* spielte die interessante Composition von *Lvoff* sehr schön und erwarb sich damit allgemeinen und lebhaften Beifall. Ob die Verwendung des Chors am Ende des Stücks dessen Wirkung erhöht, möchten wir fast bezweifeln; als Solo- und Concertstück verliert es dadurch gewiss.

Der Gedanke, *Weber's* herrliche, characteristische Musik zu Preciosa für Concertaufführungen brauchbar zu machen, wie dies durch *Mosengeil* bekanntlich mit *Beethoven's* Musik zu Egmont geschehen ist, verdient alle Anerkennung; es ist die einzig mögliche Art, die einzelnen Musikstücke ordentlich zu geniessen; im Theater treten oft mancherlei Störungen dazwischen, und wir können uns z. B. nicht erinnern, dass die so wundervolle Musik *Beethoven's* zu Egmont, zumal in den Entreacts, von dem Publicum aufmerksam angehört und gewürdigt worden wäre. Da solche Concertaufführungen aber hauptsächlich der Musik wegen eingerichtet werden, so muss diese auch mit aller Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit zur Ausführung kommen; man sollte sich da keinerlei Eingriffe in in die Anordnung des Componisten erlauben, nicht von ihm vorgeschriebene Reprisen auslassen und dadurch dem Character einzelner Stücke auf völlig unmusikalische Weise zu nahe treten. Uebrigens war die Ausführung von Seiten des Orchesters sehr schön, und wir haben uns wieder einmal an der frischen, natürlichen Musik recht von Herzen erfreut. *R.* †.

---

*Mainz*. *Händel's* Alexanderfest — für das Conventgarden-Theater (1736) geschrieben — wurde kürzlich hier aufgeführt. Dieses prächtige Werk bahnte seinem Schöpfer den Weg zum Kirchenstyl, für den er eigentlich geboren war. Diesem Oratorium folgten bekanntlich in kurzen Zwischenräumen Messias, Samson, Judas Maccabäus, Josua, Jephta. Eine Menge Opern, die *Händel* bis in sein 52. Jahr setzte, konnte den Genius nicht hemmen, der in ihm für das Oratorium lebte. Aber eben so wahr mag es auch sein, dass das dramatische Element, worin *Händel* so lange wirkte, grossen Einfluss auf eine erhöhte Spannkraft seiner Feder ausüben mochte, weshalb auch seine Oratorien, bei ihrer Tiefe

und Strenge, mehr Feuer und romantisches Princip haben, als man hinter den strengen Zügen in der Alongenperücke, wie ihn uns jetzt noch zahlreiche Abbildungen vorführen, suchen sollte. Es ist als ein Beweis von den Fortschritten einer allgemeiner werdenden musikalischen Bildung anzusehen, dass ein Dilettantenverein so tief in den Geist einer Composition dringen kann, welche dem Geschmack unserer Zeit entrückt ist. In dieser Beziehung erwirbt sich auch der Director Herr *Esser* unbestreitbar das grösste Verdienst um die drei Vereine (Liedertafel, Damen- und Instrumentalverein), welche bei Gelegenheit grösserer Aufführungen zusammentreten, und die Zeugniss ablegen von dem guten Geist, der sie belebt, und von ihrer Capacität. Die in hoher Lage sich bewegenden und daher schwierig zu intonirenden Solopartieen waren durch Fräul. *Wagner*, Herrn *Abresch* (beide Dilettanten) und durch den braven Bassisten Herrn *Lang* vorzüglich besetzt, und namentlich gebührt ihrem Vortrage das Lob einer edlen und oratorischen Haltung. — Um den herrlichen Saal des alten kurfürstlichen Schlosses zu füllen, war vielleicht die Zeit nicht günstig gewählt — Vormittags von 11 bis 1 —; aber nicht die Masse der Auditoren bestimmt ja den Erfolg einer Aufführung, sondern der Grad der Bildung und Empfänglichkeit Derjenigen, die sich unter allen Umständen gedrungen fühlen, ein solches Meisterwerk mit anzuhören. *C. G.*

---

*Frankfurt.* Musik vom 21. Juli bis zum 21. October. Wenn ich so den Berg von Opernzetteln betrachte, der vor mir liegt, so kommen mir ganz aparte Gedanken. Jeder von diesen Zetteln zeigt mir ein Werk an, worin die intelligente Kraft zweier Talente ihre Schätze niedergelegt haben. Ein jedes könnte ein Meister- und Musterwerk sein, woran man mit Ehrfurcht hinaufblickt, gestärkt, gebildet und erhoben. Dichter und Componist wenigstens machten Anspruch an Unsterblichkeit während der Momente begeisterten Schaffens oder der Einbildung. Wie vieler Künste, Wissenschaften und Gewerbe, wie vieler physischen und moralischen Anstrengungen und Opfer bedarf es nicht, bis so verschiedenartige Elemente und Schulen einer Theateranstalt in einandergreifen und zusammenhalten! Welche ungeheuere Kluft trennt die erste Idee des Dichters von dem letzten Tactschlage des letzten Finals. Und diese ideale Welt in der realen, diese Kunsterscheinungen worin sich Seelen und Geister nach Gesetzen bewegen, diese Welt voll ungeschaffener so hoch potenzirter Leidenschaften — sie spinnt sich ab vor dem Forum der Uebersättigung und verblichener Phantasie; sie endet wie ein zu Tode gejagter Schmetterling, seines schönsten Blüthenstaubes beraubt. Von Werken, welche anerkannt die Repräsentanten einer neuen Geschmacksrichtung und fortgeschrittener Zeit sind, wie leicht hin und gleichgiltig spricht man darüber, als ob von Puppenspielen die Rede wäre. Wie geringschätzend und oberflächlich geht nicht auch die bessere Kritik, vom Schlendrian der Gewohnheit angesteckt, zu Werke. Gewiss hat doch die geringste der vorliegenden Opern Momente, werth in der Kunstgeschichte genannt zu werden, und folglich auch Stoffe für ein zergliederndes Raisonnement. Und eben so gerechte Ansprüche macht wieder jeder einzelne Darsteller vom Hohenpriester bis zum Laien auf eine seinen Bestrebungen angemessene Würdigung. Wie tief muss ihn daher eine lockere gelegentliche Kritik verletzen, die oft einem gnädig oder unwillig gereichten Almosen gleicht. Wie tiefer noch gänzliches Ignoriren. — Und mir liegt nun ob, von der ganzen Bedeutung meiner Aufgabe erfüllt, über all' das durcheinanderblitzende Gewebe so vieler Kunstschätze zu urtheilen. Ich erschrecke vor ihrer Masse. Zergliederte ich nur eines derselben nach allen Richtungen, wollte ich allen Bestrebungen genug thun, ich würde tief den Kopf in die Hand senken und Folianten ausfüllen müssen. Aber ich weiss auch recht gut, dass nicht minder die Institute ihren Standpunct zur göttlichen Kunst aus den Augen verlieren und das, was ihnen heilig sein soll, zum alltäglichen Gewerbe herabsinkt. Man erdrückt uns mit Genüssen, und bedenkt nicht, dass nur die Seltenheit des Genusses das Vergnügen erhöht. Aber es liegt in der Zeit. Es ist die traurige Wechselwirkung zwischen unseren Theaterinstitutionen und dem verzogenen grossen Kinde Publicum. Es ist der Mangel an Illusion und Pietät der Theaterbesucher, welche zum Altar nur Stroh und Stoppeln bringen. Aber mitten in dieser gährenden unb brausenden Welt der Uebertreibung und des Missbrauchs erscheint in einsamen Stunden doch einmal der Genius der Erkenntniss und mahnt an das Rechte. Es kommen dann Gedanken über uns, die zu dem gewohnten Geschäft nicht passen wollen, und wir empfinden dann tief den Moment, in welchem uns eine Frage an die Götter erlaubt scheint.

Da aber die Götter nicht geantwortet haben, und die Stunde der Sehergabe vorübergegangen ist, so geben wir wieder die gewohnten Quintessenzen aus unsern musikalischen Zuständen mit gebührender Ruhe und Unparteilichkeit.

Der Sommer, in welchem gewöhnlich die Künstlerschaaren ausfliegen, um in anderen Zonen sich Lorbeern und Gold zu erbeuten, brachte uns *Wurda* aus Hamburg, *Dettmer* aus Dresden und Fräul. *Rummel*.

*Wurda* mit seinem edlen Vortrage und seinem ausgezeichneten Spiel ist bekannt. Er gab den Joseph, den Masaniello, Eleazar, Elwin, und erfüllte uns mit Hochachtung für seine Kunst, aber er machte weder Furore noch volle Häuser. Wir wollen nun einmal Stimme, grandiose eisenfeste Stimme, und bedenken nicht, dass dieselbe in der Regel abnimmt, wenn die Kunst ihre Früchte zu spenden erst anfängt. Es ist traurig, dass brillantes Organ und wilder Gesang so oft an die Stelle seelischen Kunstvortrages gesetzt und dafür hingenommen werden. So ist die keine rechte Prima Donna, die sich nicht wie eine verzweifelnde Armida geberdet. Feuer kann ja Eisen erweichen, warum nicht auch die wahre Kunst eingewurzelte Vorurtheile? Ich will in meinem Leben nie besser vortragen hören, als *Wurda* es that. Er trifft unmittelbar das Herz, sowohl in der sanfteren Lyrik wie in leidenschaftlicher Extase. Es strömt bei ihm aus dem Innern heraus. Hier und da, z. B. in der Wahnsinnsscene des Masaniello, trägt er wohl zu

stark auf, aber unser Haus ist klein, die Bühne hat fast gar kein Proscenium, der Sänger kann den Musikdirector jeden Augenblick an der Nase fassen; da erscheinen freilich starke Bewegungen eckig und übertrieben. Deshalb wurde auch früher das Spiel der Mad. *Duflot-Maillard* nicht nach den Dimensionen grosser Bühnen beurtheilt.

*Dettmer*, noch vor einem Jahre der Unsere, gab den Caspar, Toby, Figaro, Marcel und van Bett, machte, noch im besten Andenken stehend, Glück, war aber nie recht disponirt, welches über seine Kunstleistung auch kein durchgreifendes Urtheil gestattet. So viel aber ist gewiss, dass er in Dresden gelernt hat seine Stimme zu mässigen und überhaupt decenter vorzutragen. *Dettmer* hat durch seine Persönlichkeit unendlich viel voraus, und da, wo manche Andere erst durch Kunstleistung versöhnen müssen, hat er schon bei seinem Erscheinen Trümpfe ausgespielt.

Fräul. *Rummel* — eine Tochter des bekannten Componisten und jetzigen Musikdirectors des Wiesbadener Theaters — trat mit grossem Beifall als Amina auf. Sie hat eine einnehmende Gestalt, artiges Spiel, eine blühende reine, wenn auch nicht starke Stimme, und grosse Geläufigkeit. Nur ist ihr Geschmack noch nicht gebildet, obgleich sie direct aus der Schule des Herrn *Lamperti* aus Mailand kommt. Der edle Wein wird hinter der Etikette weder besser noch schlechter. Eben so wenig besticht unser heutiges Publicum das Aushängeschild eines berühmten Namens. Jedenfalls berechtigt Fräul. *Rummel* zu schönen Erwartungen.

Dem. *Reuther*, von Guhr aufgefunden und für unsere Bühne gewonnen, gab als Novize die Agathe, die Alice, die Amina und Donna Anna. Ob eine Anfängerin dergleichen Rollen singen soll oder nicht, wären veraltete und unnöthige Fragen. Ein Sänger oder eine Sängerin ist aus einem andern Thone wie der Instrumentalist, der seine Classen absolviren muss, wenn er auch nicht immer classisch ist. Ein Sänger der Jetztzeit hat keinen Anfang, aber wohl ein Ende! Das mögen unsere Theaterinstitute — in dieser Beziehung aber wird das Wort Institut zur Ironie — verantworten. Kurz, ein Herr beginnt seine dramatische und zugleich musikalische Laufbahn mit einem Otello oder einen Belisar, eine Dame mit der Amina oder Donna Anna, und wenn sie auf der Bühne stehen, so ist es an uns, die Aufgabe zu lösen, nicht an Das zu denken, was den eigentlichen Sänger ziert, sondern blos auf die Stimme zu horchen. Wir sind bei dem Genuss der Gegenwart Jahrelang auf die Zukunft angewiesen.

Ob Fräul. *Reuther* gerade zum ersten Mal auftrat, weiss ich nicht, zweifle aber fast daran, da ihr Spiel schon von einiger Routine zeugt. Ihre Stimme aber ist eine der voluminösesten, die man hören kann. Reines Glockenmetall, fast zu dick für die Biegsamkeit, weshalb sie für die deutsche Oper am geeignetsten scheint. Die Arien der Anna sang sie mit exemplarischer Kraft und Ausdauer, was viel sagen will. Vernünftig behandelt muss Fräul. *Reuther*, da sie noch sehr jung ist, eine Zierde jeder Oper werden.

Der Gegenwart des auf längere Zeit hier engagirten Gastes Herrn *Wallner* aus Wien verdanken wir, dass die bereits abgedroschenen Zauberpoesieen und Possen *Raimund's* und *Nestroy's* wieder aufgewärmt werden. Leider sinkt das Interesse, das Herr *Wallner* bei einem frühern Gastspiel zu erregen wusste, bei jeder neuen Vorstellung.

Die laufenden Opern ohne Gäste, die Messe mit eingerechnet, waren Faust, Tell, Zampa, das Nachtlager, Belisar, Fra Diavolo, Barbier von Sevilla, die wandernden Comödianten, und die Regimentstochter. Neu waren des Teufels Antheil (la part du diable) von *Auber*, nach der Uebersetzung von *Gollmick*, und — Antigone, die alte griechische Tragödie des *Sophocles* mit *Mendelssohn's* Musik. Gibt es in der Dramaturgie zwei entgegengesetzte Pole, so sind es gewiss diese beiden Erzeugnisse. Aber unser Geschmack ist fähig, beide mit gleicher Schärfe des Verstandes und mit gleichem Gefühl des Wohlgefallens zu berühren.

Gestern *Scribe*, heute *Sophocles*, die Dioscuren vor den Pforten mehrerer Jahrtausende, beide ringen um die Palme, und beide erhalten sie. Wir lösen mit leichtem Finger die centnerschweren verrosteten Riegel, welche uns die Vorwelt verschliessen, und ein Blick genügt, um ihre heiligen Hieroglyphen, ihren marmornen Ernst eben so schnell zu würdigen, wie die witzigen, spitzigen, hüpfenden und flitterverbrämten Ausgeburten unserer Zeit. Drei Mal wurden beide Stücke gegeben, hinter und durch einander, und jedesmal bei gedrängt vollem Hause. Nun klage man noch über Einseitigkeit deutscher Repertoire.

Jedenfalls war die Aufführung einer griechischen Tragödie für uns ein Ereigniss. Viele verliessen das Theater mit eben so ungewissen Empfindungen, als sie hineingingen. Andere erwarteten eine Mumie zu erblicken, und fanden eben auch Angriffe auf das Herz und auf den Verstand, wie beim modernen Schauspiel. Wieder Andere kamen, sich zu amusiren, und mussten sich natürlich langweilen. Die Gelehrten erwarteten vielleicht, dass unsere Schauspieler mit Masken, Vasen (Schalltrichter) und auf Stelzfüssen erschienen, und dass die Choreuten mit ihren eisernen Pediculis lärmen würden. Diese fanden sich natürlich getäuscht. Im Ganzen aber hatte die Renovation einer Tragödie, die vor 2200 Jahren zu Athen gespielt wurde, die ungewöhnliche Gestaltung des Theaters, die Orchestra, der bleibende, wandelnde und recitirende Chor, die unveränderte Bühne ohne Actschlüsse, und die Verbannung des Souffleurkastens, alles Das hatte für ein Publicum des 19. Jahrhunderts den ganzen Reiz der Neuheit. Was aber unter allen Umständen sein Recht auf unsere innigste Theilnahme behaupten musste, war die sinnige Repräsentation unserer von der Bedeutung ihrer Aufgabe tief durchdrungenen Künstler. Viele Stellen, namentlich die melodramatische verfehlten ihre drastischen Wirkungen nicht und rissen zu einem enthusiastischen Beifall hin. Die Kritik über die Darstellung einer Tragödie gehört nicht in den Bereich musikalischer Blätter; und über den Gehalt der *Mendelssohn*'schen Musik sind hier bereits tüchtige Worte gesagt worden. Was das hiesige Urtheil anbelangt, so treffen Wenige das Rechte, indem behauptet wird, die Composition sei ächt antik, und *Mendelssohn* habe die

griechische Musik wieder heraufbeschworen, oder, sie sei zu modern und der Grossartigkeit des *Sophocles*'schen Versbaues nicht angemessen. Solche, die das Gras wachsen hören, verwerfen sie unbedingt. Seine blinden Verehrer aber nennen *Sophocles* und *Mendelssohn* in einem Athem. Schwerlich hat noch jemals eine Musik das Schicksal einer so heterogenen Jury erlebt wie diese. Ich glaube, dass alle diese excentrischen Urtheile ihr Centrum verfehlt haben. Es war unmöglich *Mendelssohn's* Absicht, uns die griechische Musik vorzuführen wie sie war. Für einen solchen Genuss möchten unsere cultivirten Ohren doch wohl nicht mehr passen. *Mendelssohn* konnte nur die Absicht haben, uns für das Verständniss der Antigone, wie sie uns auf heutigen Bühnen vorgeführt werden kann, zu stimmen, uns für ihren Eindruck zu begeistern, kurz, uns einen Totaleindruck dieses Kunstwerks verschaffen zu helfen, wie es eben unsere vorhandenen Mittel gestatteten. Er hat, um diesen Zweck zu erreichen, den Mittelweg zwischen dramatischer und oratorischer Gattung eingeschlagen. Seine Musik liegt daher eben so sehr in dem Bereich unseres Fassungsvermögens und unserer Intelligenz wie die Citate der Tragödie selbst, und Beides, poetisches und musikalisches, Prinzip hat, Hand in Hand gehend, daher auch eine unseren Begriffen angemessene Totalwirkung hervorgebracht. Und dafür sind wir Herrn *Mendelssohn* Dank schuldig. Subtile und spitzfindige Diatriben über die Musik zu einem vorsündfluthlichen Trauerspiel könnten nur zu end- und zwecklosen Meinungsprocessen Anlass geben.

(Beschluss folgt.)

---

## *A. André's Fugenlehre. (Nachtrag.)*

Im vorigen Stück dieser Zeitung ist Seite 793 das Nachstehende, durch einen Defect des Manuscriptes veranlasst, ausgeblieben und im Verfolg der fünften Zeile einzuschalten.

Im zweiten Abschnitt werden die verschiedenen Haupttheile der Fuge insbesondere sehr ausführlich und kritisch abgehandelt. Der Verfasser bezeichnet als Haupttheile der Fuge:

1) den *Führer* oder das Thema;
2) den *Gefährten* oder die erste Wiederholung des Themas in der nachfolgenden Stimme;
3) die *Gegenharmonie* oder die harmonische Beschaffenheit der das Fugenthema begleitenden Stimme;
4) den *Wiederschlag*, worunter derjenige Einschnitt einer Fuge zu verstehen ist, welcher als solcher durch die beendigte Aufeinanderfolge von Führer und Gefährten fühlbar wird, und
5) die *Zwischenharmonie*, wodurch die modulationsgemäss abgefassten Verbindungssätze der Wiederschläge bezeichnet werden.

Als noch zu dieser Categorie gehörig rechnet André den *Anhang* zu Führer oder Gefährten, welcher als Verlängerungsmittel der Tonführung an derjenigen Stelle dient, wo die nächstfolgende Stimme als Wiederholung das Thema's nicht unmittelbar eintreten kann. Ferner die *Engführung*, d. i. die zunehmende Annäherung des Gefährten zum Führer, und endlich den *Orgelpunct*, welcher auf der Quinte oder Prime der Tonart gegen das Ende der Fuge hin gemeiniglich eintritt und die wesentlichsten contrapunctischen Figuren der Fuge enthält. Der dritte Abschnitt ist mit *Recapitulation* und *Nachtrag* überschrieben und fasst in gedrängten Umrissen das Vorhergegangene auf einmal auf. Am Schlusse desselben werden dann mehrere bekannte Fugen kritisch analysirt.

Das zweite Capitel behandelt die *dreistimmige Fuge* und spricht sich in seinem ersten Abschnitte über die Einrichtung des ersten Wiederschlages, im zweiten Abschnitte über diejenige der folgenden Wiederschläge aus. Mit klarer Auffassung beweist hier, bei einer dreistimmigen Fuge, der Verfasser die Wichtigkeit der Wahl der Stimmen, damit z. B. bei der Singfuge Führer und Gefährte in demjenigen Tonhöheverhältnisse gegen einander erscheinen, welches durch den Tonumfang der Gesangstimmen bedingt ist; eben so, dass auch die einzelnen Wiederschläge mit Abwechselung und stimmengerecht angewendet werden. Dasselbe ist von den folgenden Capiteln zu sagen, wovon das dritte die *zweistimmige* und das vierte die *fünf-* und *mehrstimmige* Fuge behandelt. Auch hierbei werden Fugen von Meistern als Fux, Bach u. s. w. angeführt. Die bisher angezeigten Capitel gehen von Seite 1 — 152, wo das fünfte Capitel mit der Lehre der *Doppelfuge* beginnt, und nachdem in den verschiedenen Abschnitten auf mehrartige Einrichtungen einer Doppelfuge hingewiesen worden, als: die Verbindung zweier Fugen zu einer Doppelfuge, eine Doppelfuge für zwei Chöre, und wobei wieder passende Fugenbeispiele von Meistern zergliedert werden, die im Verlaufe des ganzen Werkes der Bequemlichkeit halber stets an der betreffenden Stelle des Textes mit beigedruckt sind, so schliesst dasselbe auf S. 194, woselbst im nunmehr beginnenden sechsten Capitel die *Vocal-* und *Instrumentalfuge* bis Seite 232 erörtert wird.

Dies Capitel ist namentlich sehr reichhaltig und mit den lehrreichsten Erfahrungen ausgeschmückt. Die einzelnen Abtheilungen desselben enthalten:

1) die Abfassung einer Fuge für Singstimmen allein. Dabei sind Winke über die Wahl und richtige Anwendung der Texteswortes nicht vergessen, wie sich dies vom Meister der Singcomposition nicht anders erwarten lässt.
2) Die Abfassung einer Singfuge mit Orchesterbegleitung. Hierbei handelt es sich zunächst auch darum, mit welchem Erfolge das Orchester gegen den Gesangchor benutzt werden kann, oder wie beide zu vereinigen sind u. s. w.
3) Die Instrumentalfuge. Und zwar:
   *a)* Die Orchesterfuge, oder eigentlicher die Anwendung der fugirten Schreibart für's Orchester.

André macht bei dieser Tonsetzart auf eine neue musikalische Wirkung aufmerksam, die daraus hervorgehen könnte, dass man die verschiedenartigen Instrumente ihrem natürlichen Tonhöheverhältnisse gemäss, etwa wie es die verschiedenen Stimmen der Orgel erlauben, behandelte.

*b)* Die Quintett- und Quartettfuge.

*c)* Die Orgelfuge. Eine für Organisten und Tonsetzer dieses Instrumentes interessante Abhandlung.

*d)* Die Clavierfuge und Fughette.

Das letzte, siebente Capitel, von S. 232 — 260, handelt von der Abfassung besonderer Fugenarten; und zwar lehrt u. s. w. (Siehe S. 793 Zeile 7 bis zum Schluss.)

## *Feuilleton.*

*Conradin Kreutzer* schreibt eine grosse romantische Oper, wozu ihm *Gollmick* den Text geliefert.

Zu dem historischen Drama Thomas Aniello von *August Fresenius* (einem talentvollen leider zu früh verstorbenen Frankfurter) hat *Neeb* eine Ouverture und mehrere Melodramen geschrieben. Das Stück, von dem *Börne* selbst sagt, in ihm wehe *Shakespear*'scher Geist, ist vor der Hand — trotz der ausgezeichneten Leistung *Baisons* — nur mit zweifelhaftem Erfolg aufgenommen worden.

Der junge Violinvirtuos *Jerome Gulomy* aus St. Petersburg, welcher früher auch in Leipzig mit entschiedenem Beifall sich hören liess, hat in Holland, Dänemark und zuletzt in Hamburg dieselbe ehrenvolle Aufnahme gefunden. Vom König von Holland empfing er als Zeichen der Anerkennung einen Brillantring, von der Königin eine goldene Dose, von der Kronprinzessin von Dänemark ebenfalls einen Brillantring; der Fürst von Schaumburg-Lippe ernannte ihn zu seinem Concertmeister, eine Stelle, welche früher ein Sohn *Sebastian Bach's* bekleidet hat. *Gulomy* beabsichtigt jetzt eine Kunstreise durch Deutschland, Belgien und Frankreich zu unternehmen.

*Dreyschock* giebt gegenwärtig in Frankfurt a. M. Concerte.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# *Verzeichniss neuerschienener Musikalien*

## und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom* 31. *October bis* 6. *November d. J.*

*Alard, D.*, 10 Etudes mélod. et progr. p. le Viol. avec 2d Viol. ad libit. Op. 10. Cah. 2. Braunschweig, Spehr. 20 Ggr.

*Burgmüller, F.*, Opéras modernes en Potp. p. le Pfte. No. 1, 2. Offenbach, André. à 1 Fl.

*Cramer, H.*, Ewig dein v. Matthisson f. Sopr. od. Ten. m. Pfte. Ebendaselbst. 18 Kr.

*Dammas, H.*, 4 Duette f. Sopr. u. Alt m. Pfte. Op. 9. Berlin, Trautwein u. Comp. 20 Sgr.

*Donizetti*, Walzer et Polka p. le Pfte sur: La fille du Regiment. Offenbach, André. 18 Kr.

*Dürrner, J.*, 6 Gesänge f. 4 Männerst. Op. 7. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr.

*Haydn, J.*, Sonate in C f. d. Pfte. No. 1, Offenbach, André. 1 Fl.

*Krug, G.*, 3 Quat. f. 2 Viol., Viola u. Vcelle. Op. 1. No. 2. Berlin, Trautwein u. Comp. 1 Thlr. 10 Sgr.

Lieder u. Ges., mehrst., m. u. ohne Instr.-Begl., comp. v. einem Verein berühmter Meister. No. 1—8. Braunschweig, Spehr. à 4—12 Ggr.

*Liszt, F.*, Gaudeamus igitur. Paraphrase f. Pfte. Breslau, Schuhmann. 1 Thlr.

*Marxsen, E.*, Das deutsche Lied v. Dr. G. M. Freudentheil f. 4stimm. Männerchor. Op. 31. No. 3. Part. u. Stimmen. Altona, Wiebe u. Bruckmann. 12 Ggr.

*Mendelssohn-Bartholdy, F.*, Der Blumenkranz. — *Kittl, J. F.*, Romanze. Op. 8. — *Kleinwächter, L.*, Impromptu. Op. 6. — F. d. Pfte. Braunschweig, Spehr. 8 Ggr.

Morceaux, pet. favoris arr. p. le Pfte à 5 mains. Vol. I, II. Offenbach, André. à 1 Fl. 48 Kr.

*Pergolese, G. B.*, Stabat mater. Vollst. Clav.-Ausz. u. d. Orig. Part. Berlin, Trautwein u. Comp. 1 Thlr.

*Pernsteiner, M.*, Vesperae solennes de Beata e Canto, Alto, Ten., Basso con Orch. e Organo. Op. 22. München, Aibl. 3 Fl. 36 Kr.

*Rossini, G.*, Tell. Potp. f. d. Pfte. (Echo No. 24.) Ebend. 1 Fl. 12 Kr.

*Reinecke, C.*, Romanze f. Viol. m. Pfte. Op. 3. Altona, Wiebe u. Bruckmann. 8 Ggr.

— 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 4. Ebend. 12 Ggr.

Sängerhalle, die deutsche. Ausw. vorzügl. Orig.-Lieder u. Gesänge m. Pfte, comp. v. berühmt. Meistern. No. 19. (4 Ggr.) No. 20. (8 Ggr.) Braunschweig, Spehr.

*Schmitz, L. A.*, Ouv. zu Maria Stuart f. d. Pfte zu 4 Händen eingerichtet. Offenbach, André. 1 Fl. 36 Kr.

*Schön, M.*, 12 Lectionen. Leichte, melod. Duettinen f. 2 Viol. Op. 26. Breslau, Schuhmann. 17½ Sgr.

*Stöppler, C.*, 6 Lieder f. Ten. od. Sopr. m. Pfte. Op. 6. Braunschweig, Spehr. 10 Ggr.

*Storr, J.*, Messgesang f. Kinder f. d. 2-, 3- u. 4stimm. Gesang m. u. ohne Orgel. Nördlingen, Beck. 6 Ggr. n.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

# Ankündigungen.



Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten November. № 46. 1843.

**Inhalt:** *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Frankfurt. (Beschluss.) — Aufforderung an Herrn Alb. Schiffner in Dresden. — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

## Recensionen.

1) Cours de Chant divisé en deux Parties par le Chev. *Piermarini.* 1re Partie en 3 Suites. (Text französisch und deutsch.) 1re Suite. 50 Etudes progressives. 5 Fl. 24 Kr. 2e Suite. 10 Etudes en clef d'Ut. 2 Fl. 24 Kr. 3e Suite. 50 Exercices d'une moyenne difficulté. 4 Fl. 30 Kr. Mayence etc., chez les fils de B. Schott.
2) 36 Solfèges progressives pour la voix de Soprano ou Tenore composés par *Aprile.* 2 Livraisons. Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger. à 1 Thlr.
3) Douze Etudes speciales pour voix de Soprano composées par *Just. Geraldy.* Deux Suites. Mayence etc., chez les fils de B. Schott. à 2 Fl. 24 Kr.
4) 24 leichte Solfeggi für die Altstimme von *A. Minoja,* umgearbeitet und herausgegeben von *G. W. Teschner.* 2 Hefte. Leipzig, bei C. Klemm. à 1 Thlr.
5) Solfège d'Artiste, ou complément de l'art de Lecture musicale, contenant 124 Leçons sur toutes les cles et à changement de cles etc. par *A. Panseron,* Professeur de Chant du Conservatoire de Paris. Mayence etc., chez les fils de B. Schott. 18 Fl.

Angezeigt von Gustav Nauenburg.

Wenn der deutsche Virtuos mit und ohne Compositionstalent seine Laufbahn als Componist beginnt, so kann man mit Zuversicht annehmen, er sendet eine Partie Instrumentalstudien in die Welt; für alle Orchesterinstrumente besitzen wir eine Unmasse Schulen, Studien, Exercitien; die Technik der Instrumente ist jetzt theoretisch und practisch zu einer Vervollkommnung gediehen, die man vor 20 bis 30 Jahren nicht kannte, kaum ahnete. Ganz anders verhält es sich aber in Deutschland mit der Cultivirung der menschlichen Stimme! Finden wir in der Instrumentalbeschulung Ueberfluss, so stossen wir in der Gesangcultur auf bittere Armuth; denn nehmen wir einige Solfeggien von Weinlig, Corschmann, F. Schneider, Rungenhagen, Zöllner u. s. w. aus, so ist der deutsche Sänger und Gesanglehrer fast nur auf italienische und französische Vocalstudien hingewiesen; beschränkt er aber seine Beschulung lediglich auf diese fremdländischen Studien, so läuft er auch Gefahr, ächt deutschen Gesang zu vernachlässigen. Deutscher Gesang existirt eben so gewiss, als italienischer, doch müssen wir frei bekennen, dass nur sehr wenige Componisten in Deutschland die Forderungen der höheren Gesangkunst kennen und berücksichtigen; nicht Alles was für eine Menschenstimme componirt ist, kann darum Gesang genannt werden; Gesang im allereigentlichsten Sinne kann nur da statuirt werden, wo die Verbindung der Tonreihen mit den Wortreihen wirklich stimmgemäss ist, d. h. wo die Composition durch einen gründlich beschulten Sänger ohne physisches und psychisches Missbehagen und ohne widernatürlichen Zwang des Stimmorganes reproducirt werden kann; stimmwidrig ist aber Alles, was das beschulte Organ nach gründlicher Uebung entweder gar nicht glatt und deutlich herausbringt, oder was ohne klaren Klang und schönen Glanz nur gleichsam nebelhaft und verschleiert vor die Seele des Zuhörers tritt. In diesem Sinne sind sehr viele deutsche Gesangcomponisten der alten und neuen Zeit nichts weniger als musterhaft, und selbst viele in anderer Rücksicht verehrungswürdige Tonmeister stehen im Betreff der wahren Cantabilität weit unter dem gewöhnlichsten italienischen Solfeggirkünstler. Wäre das menschliche Stimmorgan ein kaufbares Instrument wie die Geige, ruhte es nicht auf der unwandelbaren Natur der menschlichen Organisation, könnte der Sänger ohne Schaden des Organes seine Studien mit eisernem Fleisse und unausgesetzter Beharrlichkeit betreiben, dann wären die deutschen Componisten zu entschuldigen, dann könnten sie mit Recht sagen: „der Sänger ist Virtuose, so gut wie der Geiger, und der überwindet jetzt Schwierigkeiten, die man früher für Unmöglichkeiten hielt!" — Ganz recht — aber die Herren bedenken eben nicht, was der gewöhnlichste Italiener weiss und in der Gesangcomposition berücksichtigt: der Gesangvirtuose soll nur in so weit mit dem modernen Instrumentalvirtuosen weiter schreiten, als es die Natur und Structur seines Organes gestattet; er kann sich niemals in die schwindelnde Höhe der Instrumentalvirtuosität erheben, und der Natur der Sache nach müssen die Leistungen der Menschenstimme, auch diejenigen einer Catalani, Sontag u. s. w., weit hinter den Leistungen der Bravourinstrumente, wie z. B. der Violine bleiben. Wenn das die deutschen sogenannten Gesangcomponisten einsehen und begreifen wollten, so würde der daraus erwachsende Vortheil ihnen selbst zu Gute kommen, denn sie würden unfehlbar mit gründ-

lichen Gesangstudien und weit überwiegendem Kunstvermögen die seichten Italiener der modernen Zeit aus dem Felde schlagen, sie würden Herr der deutschen Bühne werden, und damit wäre, wenn nicht Alles, doch sehr Viel gewonnen. Wie kommt es denn, dass die mittelmässigsten neueren italienischen Componisten Paccini, Vaccai, Mercadante, Donizetti, schwache Abkommen des schwachen Bellini, an musikalischer Popularität die neuen deutschen Tonsetzer so unendlich übertreffen? — Wie kommt es, dass Italien, Frankreich, England, Spanien, Portugal, nicht minder Deutschland, ja selbst Amerika jene Componisten feiern, während ein Weber, Marschner, Spohr u. A. über die Grenzen ihres Vaterlandes vielleicht gar nicht bekannt wären, hätten nicht in der neuern Zeit einige speculative Theaterunternehmer Frankreich und England mit deutschen Operngesellschaften besucht? — Wie kommt es, dass die italienischen Opern in allen Sprachen, die neu-deutschen fast einzig und allein im Originaltext und im lieben Vaterlande gesungen werden? — Die Anhänger der italienischen Gesangschule antworten nicht mit Unrecht: „die Italiener haben Gesang, die meisten neu-deutschen Componisten nicht“; oder mit andern Worten: die Cantilenen der italienischen Gesänge ruhen auf der allgemeinen Basis der menschlichen Gesangcultur, sie gehen leicht und ohne Zwang vom Munde, und finden auch so leicht den Weg zum Herzen des Hörers; und dies ist nur daraus erklärbar: der italienische Gesangcomponist ist entweder Sänger ex professo, oder er hat in den Gesangconservatorien seine Fundamentalbildung erhalten; seine Melodieen tragen den Typus der Stimme, weil die Stimmbildung in Italien weit allgemeiner verbreitet ist, als in Deutschland, wo die Instrumentalmusik stets vorherrschend cultivirt worden ist, wo jeder Componist gewissermaassen Virtuos auf einem Instrumente sein muss; darum spiegelt sich denn in der Regel der Typus des Instruments, welches der Componist cultivirt, in seinen Vocalcompositionen ab; so sind Weber's Cantilenen vorherrschend claviermässig, Spohr's Arien violinartig u. s. w. Es kann nicht der Zweck dieser Anzeige sein, diesen Gegenstand ausführlicher zu beleuchten; so viel steht jedenfalls unabweisbar fest, dass die meisten deutschen Vocalcomponisten gründliche Gesangstudien vernachlässigen, dass es nur sehr wenige der Mühe für werth achteten, practische Studien für angehende Sänger zu componiren; ja es wäre bei der jetzigen Lage der Dinge beklagenswerth, wenn die deutschen Componisten auf einmal ohne gediegene Vorstudien „Solfeggien“ herausklauben wollten, weil sie meinen: der deutsche Contrapunctist müsse Alles machen können! — Dem ist aber nicht so; es verbleibe Jedem sein Verdienst. Mag sich die Gesangcultur nach den verschiedensten Seiten hin ausbilden, mag die moderne Gesangvirtuosität der Italiener ihre grossen Schwächen haben, mag man ihre jetzt weit berühmten Componisten verachten und verschmähen — die italienischen Stimmbildungsstudien der guten Meister behalten für alle Zeiten und Zonen unbestreitbaren Werth, denn sie ruhen auf der unwandelbaren Basis des menschlichen Stimmorganismus; die italienischen Gesangschulen und anderweiten Studien vollenden aber keineswegs den Bildungsweg des deutschen Sängers, sie erschöpfen durchaus nicht die Anforderungen, welche wir an einen deutschen Sänger machen müssen; wohl aber sind die italienischen Solfeggien für die eigentliche Stimmdressur und Klangbildung höchst schätzbare Materialien, die jeder angehende Sänger cum grano salis zu seinem Nutzen verwenden wird.

Wir wenden uns nun zu den bereits oben angeführten Gesangstudien von *Piermarini*. Der Verfasser nennt sich Exdirector des Conservatoriums zu Madrid, und ist wahrscheinlich derselbe Piermarini, welcher früher von Italien aus als Sänger gerühmt worden ist. In einem Vorworte gibt er uns die Quintessenz seiner Gesangtheorie, die wir hier, mit einigen kritischen Bemerkungen versehen, in Kürze mittheilen wollen.

Nachdem der Verfasser sich über die Wichtigkeit gründlicher Gesangstudien etwas unlogisch expectorirt, und den gänzlichen Verfall unserer Kunst beklagt, die natürlich durch sein Werk vom Abgrunde des Verderbens errettet werden kann, stellt er die nöthigen Eigenschaften eines Sängers in folgender Ordnung auf: 1) Stimme, 2) Kunst und 3) Genie; ohne Zweifel muss das Genie den zweiten, die Kunst aber den dritten Platz einnehmen, denn Stimme und Genie sind angeboren und erhalten erst in der Kunstbildung ihre Vollendung. — „Die Stimme.“ „Frankreich ist (eben so Deutschland) an guten Stimmen reich, trotz der irrthümlich ziemlich allgemein verbreiteten entgegengesetzten Meinung; allein man muss die Stimmen zu leiten und zu schonen verstehen, jeder ihren eigenthümlichen Character lassen, sie nicht entstellen und entarten, wie dies so häufig geschieht; denn darin liegt das Uebel.“

Sehr wahr! — Wir würden namentlich in Deutschland einen weit grösseren Stimmenreichthum haben, wenn ein grosser Theil der Organe nicht schon in der Jugend durch gänzliche Unbildung oder Verbildung zerstört würde. Zwar wird jetzt in ganz Deutschland der Gesang im Schulunterrichte betrieben, aber leider wird die eigentliche Klangbildung und Elementarbeschulung ganz ausser Acht gelassen, die Jugend lernt einzelne Gesänge; sie sie wird in Treffübungen gebildet, bleibt aber nur Mittel zum Zwecke, d. h. man ist nicht eben bemüht, die Stimmanlage, als solche zur möglichen Vollendung zu bringen, vielmehr dient der Gesang nur zur Erheiterung bei festlichen und unfestlichen Schulangelegenheiten; die Gesänge werden zu besondern Zwecken eingeübt, die Schüler müssen in einen verhältnissmässigen Chor vertheilt werden, Soprane und Alte werden ohne gründliche Stimmprüfung hier und dort nach Bedürfniss verbraucht, und da ist es denn sehr natürlich, dass namentlich die im Alte benutzten Stimmen gar nicht zur Entwickelung und Reife gelangen können, weil sie sich vorherrschend in einem unbequem liegenden Tonbereiche bewegen. Wird die jugendliche Stimme nicht nach jeder Richtung hin befestigt, bewegt sie sich in den auszuführenden Liedern und Gesängen mehr oder weniger in einer tiefen oder hohen Region, so muss sie vor der Zeit wankend, matt und dumpf werden; tritt nun die Mutationsperiode ein, wo die Stimme zur eigentlichen Kräftigung gelangen soll, so ist durch das blose mehr-

stimmige Liedersingen beim Alte das höhere, beim Soprane gewöhnlich das tiefere Register unausgebildet geblieben, das vorherrschend benutzte aber bereits abgesungen, überreizt und darum klanglos; an eine Ausgleichung der Stimme ist dann oft nicht mehr zu denken! — Der Verfasser gibt nun für jede Stimme den eigentlichen Mittelpunct der Vocaltonleiter an, von welchem aus die Stimme in ihrem ganzen Umfange gleich sorgfältig gebildet werden muss. Mit der Tenorstimme, meint er, ist es am Schwierigsten; sie muss nicht nur im ganzen Umfange geübt werden, sondern verlangt auch noch ganz besondere Aufmerksamkeit und Sorgfalt im Betreff der Bildung, Entwickelung und Einheit der Verschmelzung der verschiedenen Register, der Brust-, Kopf- und Falsettstimme, welche Piermarini gemischte Stimme nennt. Die Tenor- und Bassstimmen wird der Verfasser noch später besonders berücksichtigen. Bei Frauenstimmen sei man sehr besorgt, ihnen Stärke in den tieferen Tönen zu geben, doch darf dies nach des Recensenten Ansicht nur nicht auf Kosten der mittlern und höheren Töne geschehen. Die matten Töne dürfen überhaupt nur in so weit verstärkt werden, als klarer Klang wahrgenommen wird; ich verweise in dieser Beziehung auf das Vorwort zu meinen „täglichen Gesangstudien.“ — Die beste Zeit für die mechanische Arbeit der Stimme ist nach Piermarini's Meinung der frühe Morgen, sobald man aufgestanden; allgemein bin möchte ich das nicht, wenigstens nicht für deutsche Sänger annehmen; das Organ ist in unserm Klima gleich nach dem Aufstehen mehr oder weniger verschleimt; der Schleim darf aber nicht gewaltsam weggeräuspert, sondern nur weggesungen werden; dies erreicht man aber viel leichter, wenn man die Stimme täglich erst durch einige Accordklänge in Bewegung setzt und zwar mit gewöhnlicher Sprechtonstärke, dann langausgehaltene Schwelltöne singt und endlich Uebungen vornimmt, welche die klar und klangvoll gewordene Stimme mobil machen. Jedenfalls ist im nördlichen Klima der Morgen für Bildung der tieferen und mittleren Töne am geeignetsten; in den späteren Morgen- und früheren Abendstunden fallen die höheren Töne am Leichtesten in die Stimme, wie denn überhaupt das Organ in dieser Zeit am belebtesten und regsamsten ist, ja es gibt namentlich Theatersänger, die nur am Abend die Stimme vollkommen beherrschen können. Mit Recht warnt der Verfasser vor Uebermaass und Missbrauch in Allem, selbst im Ueben. Dritthalb Stunden täglich und in drei oder vier Zeitpuncte abgetheilt, sind genügend. Recensent möchte nicht gerade ein so bestimmtes Maass feststellen, da die körperliche Constitution und sorgfältige Routine hier wesentlich mit in Berücksichtigung genommen werden müssen. — Was Piermarini über „Kunst“ und „Genie“ im Allgemeinen sagt, ist zu oberflächlich, als dass wir hier darauf näher eingehen sollten, und zwar können wir diese Puncte um so eher unberücksichtigt lassen, da der Deutsche sich längst hierüber gründlicher und vollständiger expectorirt hat. Sehr beherzigenswerth sind aber seine Bemerkungen über musikalische Erziehung und Bildung, die leider auch auf Deutschland vollkommene Anwendung finden, denn es ist nur zu wahr, dass sich seit mehreren Jahren ein wirklich trauriges System musikalischer Erziehung eingeschlichen hat; — ob aus Speculation? ob aus Unwissenheit? wir wollen die wahre Ursache nicht ergründen; allein man kann sich leicht von dem Unvermögen, von der Fruchtlosigkeit, selbst von der Gefahr der modernen Gesangmethode überzeugen; man betrachte nur, zu welchem Grade von Mittelmässigkeit die meisten Bühnen gesunken sind. Und wie könnte es anders sein? — Gleich nach einigen Monaten Studien der Anfangsgründe des Solfeggirens legt man den Schülern Partieen vor, die sie auswendig lernen, die sie declamiren, mehr oder minder stark, besser oder schlechter, und schleppt sie dann auf die Bühne; da lernen denn Einige ihr Unvermögen kennen, Andere verlieren die Stimme, welche gute Studien, Gewohnheit und die Zeit zu solcher Anstrengung nicht vorbereitet und tauglich gemacht haben. Alle Künste verlangen beharrliche ausdauernde Studien, und die Kunst des Gesanges vielleicht mehr, als jede andere.

Die nach dem Vorworte folgenden „Vorbemerkungen“ können wir übergehen, da sie dem angehenden Sänger nichts wesentlich Neues sagen. Wir wenden uns jetzt zum practischen Theile, können uns aber hier kurz fassen, da fast sämmtliche oben angeführte Gesangmeister auf dem in Italien gangbaren Wege wandeln. Die drei ersten Hefte Solfeggien bekunden deutlich, dass Piermarini jedenfalls ein erfahrener Sangmeister ist, der natürlich nur den italienischen Sänger im Auge hat; sämmtliche Uebungen sind stimmgemäss, sie schreiten zweckmässig vom Leichtern zum Schwererern, sind aber für deutsche Gesangbildung in vielfacher Beziehung unzureichend; sollen Solfeggien vorzugweise Klangbildungsübungen sein, so kann dieser Zweck ohne Zweifel auf weit kürzerm Wege erreicht werden; sollen Solfeggien blose Treffübungen sein, so wird der Schüler durch die Accordlehre verbunden mit der Trefflehre ebenfalls schneller zum Ziele geführt werden können; sollen aber Solfeggien Das für den Gesang sein, was z. B. die neueren Pianofortestudien für das künstlerische Virtuosenspiel sind, dann reichen die gewöhnlichen italienischen Solfeggien für den deutschen Sänger keineswegs aus, denn sie bewegen sich fast ohne Ausnahme nur in den leichtesten Intervallen, und sind namentlich in rhythmischer Beziehung höchst ungenügend; sie stehen vorherrschend nur in den gewöhnlichsten, gangbarsten Tonarten.

Gleiches gilt von *Aprile's* Solfeggien, die hier nur in neuem Gewande erscheinen; sie sind wohl längst in den Händen aller Gesanglehrer. In mehrfacher Beziehung weichen aber *Geraldy's* „Douze Etudes speciales“ von den vorhergehenden ab, sie berücksichtigen nämlich vorzugsweise den fiorirten Gesang, vernachlässigen aber sehr mit Unrecht den canto spianato auf eine auffallende Weise. Die erste Etude: Uebung in Triolen. No. 2. Scalen- und Trillerverbindungen. No. 3. Uebung für wiederholte Noten. No. 4. Uebung für chromatische Tonleitern. No. 5. Uebung syncopirter Noten. No. 6. Uebung der Harpeggien. No. 7. Uebung für kurzes oder schnelles Athemholen. No. 8. Uebung des Doppelschlages, Mordents, der Acciacatur und anderer kleinen Verzierungsnoten. No. 9. Uebung des kleinen und grossen Secundenintervalls. No. 10. Triller mit und ohne Vor-

bereitung. No. 11. Tonziehen, Tonschwellen und Portamento. No. 12. Abgestossene Töne und Läufe. — Man sieht schon aus diesen einfachen Ueberschriften, dass der Verfasser nicht auf methodische Weise verfährt, doch muss man zugestehen, dass sämmtliche Etudes auch als Tonstücke originell sind, die von keiner modernen Bravoursängerin ignorirt werden dürfen, denn sie bieten wirklich neue Stimmeffecte dar. Der Verfasser, als Sänger rühmlich bekannt, ist jetzt Professor des Gesanges am Conservatorium zu Brüssel. —

*Minoja's* 24 leichte Solfeggien, herausgegeben von *Teschner* in Berlin, sind in jeder Beziehung für Bildung der Altstimme empfehlenswerth. Möge der Herausgeber bald eine neue Folge erscheinen lassen und auch zweistimmige Uebungen, an denen eben kein Ueberfluss ist, herausgeben. —

Wir wenden uns endlich zum letzten und bedeutendsten Werke des Professor *Panseron:* Solfége d'Artiste. Jeder deutsche Sänger kennt hoffentlich des Verfassers anderweite Solfeggien, und namentlich verdienen dessen zweistimmige Solfeggien in den Händen aller Gesanglehrer zu sein. Das vorliegende, 227 Seiten starke Werk leitet der hochachtbare Verfasser folgendermassen ein: „J'ai l'intention dans cet ouvrage de terminer l'éducation du Solfégien. Ce complément contiendra donc une série de leçons progressives pour chaque clé, sur melodies vocales et souvent d'un style fugué, pour eviter les phrases trop faciles à retenir, et pour forcer l'élevé de lire avec ses yeux et non pas à l'aide de son organisation ou de l'oreille. Lorsque l'on sait toutes les cles, on est en état de lire toute espèce de musique, pour toutes les voix ou tous les instruments, et de se rendre compte d'un partition. Ce Solfége se compose de 30 Leçons sur la clé de sol, formant la continuation de l'A, B, C musical, ainsi que de la suite de l'A, B, C, et du solfége à 2 voix; de 12 ou 15 leçons progressives sur la clé de Fa 4$^{me}$ ligne faisant aussi suite aux mêmes solféges; de 15 leçons sur la clé d'Ut 1$^{re}$ ligne avec l'exposition d'un système nouveau pour faciliter l'étude des nouvelles clé; de 12 leçons sur la clé d'ut 4$^{me}$ ligne; de 12 leçons sur la clé d'Ut 3$^{me}$ ligne; de 12 leçons sur la clé d'Ut 2$^{de}$ ligne; de 12 leçons sur la clé de Fa 3$^{me}$ ligne; et de 20 leçons à changement de clés." — Die Absicht des Verfassers liegt somit hier klar zu Tage; ist das Werk aus wirklicher Kunstüberzeugung erwachsen, so verdient der Herr Panseron jedenfalls unsere wärmste Hochachtung; doch bezweifle ich, dass ein Sänger seine theoretisch-practische Vollendung aus diesem weitschichtigen Werke entnehmen wird und kann; es enthält neben sehr viel Brauchbarem auch sehr viel Ueberflüssiges und allgemein Bekanntes; die deutsche Lehrmethodik steht bereits auf einer höheren Culturstufe, und namentlich wird sich der angehende Musicus mit der Feder in der Hand in viel kürzerer Zeit mit den verschiedenen Notenschlüsseln vertraut machen können. Die respective Verlagshandlung scheint auch nicht gerade die Herausgabe des Werks für Deutschland bestimmt zu haben, denn sie hat gegen ihre Gewohnheit dem französischen Urtexte keine deutsche Uebersetzung beigefügt. Wer Panseron's in so vielfacher Beziehung überaus schätzbare Solfeggienwerke zu seiner künstlerischen Ausbildung lediglich und allein benutzen wollte, der würde jedenfalls eine sehr einseitige Bildung erhalten, denn es ist ja schlechthin unmöglich, dass ein Künstler alle Gesangformen und Style beherrscht. Der hochachtbare Verfasser hat in seinem Fache ein Seitenstück zu Hummel's riesenhafter Pianoforteschule geliefert; Hummel war zwar ein in sich vollendeter Pianofortevirtuos, er hat aber das Pianofortespiel eben so wenig als Panseron die Gesangkunst zur höchsten Vollendung gebracht. Goethe's Wort tritt hier recht eigentlich in Anwendung:

„Erkenne, Freund, was er geleistet hat,
Und dann erkenne, was er leisten wollte;
Dann wird er dir erst nützlich sein,
Du wirst nicht Alles neben ihm vergessen;
Die Tugend wohnt in keinem Mann allein;
Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen."

„Der Mann ist vielfach gross, — — — —
Du kannst dich lang an seinen Werken üben;
Nur lerne bald erkennen, was ihm fehlt."

Mögen denn die deutschen Sänger immer mehr zu der Ueberzeugung gelangen, dass die italienische Solfeggirkunst nimmermehr die ächte deutsche Sangeskunst vollenden kann, denn diese ist eine Tonverklärung der deutschen Poesie, die eben nur in deutscher Bildung blüht und schöne Früchte treibt; wohl aber enthält die italienische Solfeggirkunst in ihrem ganzen Umfange die Ur- und Fundamentallehre für die Stimmbildung aller Völker und Zeiten und es kann Niemand einen andern Grund legen, er ruhe denn, wie hier, auf der unwandelbaren Anlage der allgemein menschlichen Organisation.

---

## Nachrichten.

*Leipzig*, den 12. November 1843. Fünftes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 2. November. Ouverture zu Leonore von *L. v. Beethoven* (Cdur, No. 3). — Scene und Arie von *L. v. Beethoven* (Ah! perfido), gesungen von Miss *Birch* aus London. — Concertino in Form einer Gesangscene für Violoncell von *Kummer*, vorgetragen von Herrn *W. Metzner*, herzoglich Meiningischem Kammermusicus. — Arie von *Marliani* (Stanca di più combattere), gesungen von Miss *Birch*. — Adagio und Variationen für Violoncell, componirt und vorgetragen von Herrn *Metzner*. — Symphonie von *W. A. Mozart* (Cdur mit der Schlussfuge).

Die Ouverture (No. 3) zu Leonore, bekanntlich von der, erst im vorigen Jahre (bei Breitkopf und Härtel) erschienenen, Ouverture No. 2 die zweite, aber früher gedruckte, Bearbeitung, ist vielleicht die grossartigste und wirksamste aller Ouverturen; wir ziehen sie, was namentlich ihre dramatische Anlage und Wirkung betrifft, wenigstens den andern Ouverturen *Beethoven's* zu Leonore und Fidelio vor, obgleich diese eben auch Meisterwerke ersten Ranges sind. Seit einigen Jahren gehört die Ausführung dieser Ouverture zu den besten, glänzendsten, wir möchten auch sagen geistig bedeutend-

sten Leistungen unseres Orchesters; es gibt wenige Orchesterwerke, in welchen die geistige Fähigkeit eines Orchesters so sehr in Frage käme, so entschieden bemerkbar würde, als in dieser Ouverture; bei ihr handelt es sich nicht blos um eine tüchtige Mechanik, um sichere und schöne Ausführung der hier allerdings grossen technischen Schwierigkeiten; nicht blos um gleichmässig gute Beobachtung der vorgeschriebenen *p.* und *f.* u. dergl. m.; hier muss Jeder an seinem Platze, der Dirigent vor Allen ein fein fühlender, für poetische Gebilde empfänglicher und geistigen Aufschwungs fähiger Künstler sein, um die Intention des Componisten in sich aufzunehmen, durch dessen Dichtung angereizt, erwärmt, begeistert zu werden, und so erst ganz befähigt zu sein, Das lebendig, wahr und überzeugend darzustellen, was *Beethoven* empfunden, gedacht und gewollt hat. Es ist in der That wunderbar, in welchen grossartigen Umrissen, mit welcher Wahrheit und mit wie hinreissender Wirkung *Beethoven* die Poesie des ganzen Stücks und dessen Hauptmomente in der Ouverture zur Anschauung gebracht hat. Man erinnere sich nur an den Culminationspunct desselben, an das grosse Quartett, und in diesem an den erschütternden Moment, in welchem, nachdem Gefahr und Angst auf den höchsten Grad gesteigert sind, der Rettung verkündende Trompetenstoss erklingt. In die Ouverture ist diese Stelle des Quartetts der Hauptsache nach genau so aufgenommen, wie sie im Quartett gezeichnet ist; in diesem aber wirken zugleich so viele und so ausserordentliche Mittel, wie die bis zur höchsten Spannung gedrängte Handlung des Stücks, Gesang und Spiel der handelnden Personen u. s. w., dass die Orchesterpartie immer nur als eine unterstützende, nur als eine untergeordnete erscheint und angesehen werden kann. Anders ist dies jedoch in der Ouverture; hier soll und muss das Orchester allein wirken; es soll allein, z. B. in der erwähnten Stelle aus dem Quartett, eine deutliche Ahnung wenigstens, eine geistige Anschauung des gewaltigen und einflussreichen Moments geben, da es natürlich diesen selbst lebendig darzustellen weder soll noch vermag. Da muss denn nothwendig das ganze Colorit der Ausführung dieser Orchesterpartie eine viel höhere, wärmere Färbung erhalten, als in dem Quartett selbst, um so möglichst Das zu ersetzen, was in diesem Gesang und Handlung bewirken; sie muss, so zu sagen, Geist und Seele haben, es muss sich aus ihr heraushören lassen, dass die Intention des Componisten verstanden ist und mitgefühlt wird. Nur eine solche Ausführung allein ist eine wirkliche Kunstleistung, denn sie hat geistigen Werth, und nur eine solche Ausführung allein vermag ein Kunstwerk würdig darzustellen und das rechte, lebendige Verständniss desselben bei den Hörern herbeizuführen. Es ist nur zum Theil wahr, wenn man, wie oft geschieht, behauptet, im Orchester habe jeder Mitwirkende an seinem Platze nur seine Noten richtig zu spielen, unbekümmert um Das, was sich der Componist gedacht, oder um Das, was man den Geist eines Stücks nennt; jeder wahre Künstler wird uns Recht geben, wenn wir behaupten, sein Spiel, sein Vortrag, ja seine Tonfarbe richte sich, auch wenn er im Orchester spielt, unwillkürlich aus innerem Drange nach dem Geiste und Character des Werkes, das er ausführen hilft; nur darin weicht hierbei das Orchesterspiel vom Solospiel ab, dass jeder Orchesterspieler seine Auffassung des Werkes mit der des Dirigenten nothwendig in Einklang zu bringen suchen muss, weil nur dadurch allein ein harmonisches Ganzes herbeigeführt werden kann. Hieraus geht aber hervor, wie wichtig und einflussreich die Stellung des Dirigenten ist, und um so mehr, wenn er an der Spitze eines Orchesters steht, das, wie unser Orchester, von wahrem Künstlergeiste beseelt ist, das mit Ernst und Eifer das Höchste zu erstreben sucht, und das bisher von einem so hochbegabten Künstler wie *Mendelssohn-Bartholdy* geleitet wurde. Unter ihm haben die Leistungen unseres Orchester eben jenen hohen geistigen Werth erlangt, den man kennen und mitempfinden muss, wenn man ihn wahrhaft schätzen und hochachten will. Wir erinnern nur an die Ausführungen der Symphonieen von *Mozart*, *Haydn* oder *Beethoven*, an *C. M. v. Weber's* und *Mendelssohn's* Ouverturen, an die Ouverture *Beethoven's*, von welcher eben hier die Rede ist, und die sämmtlich unter ihm nach und nach künstlerisch so gehoben worden sind, dass sie auf einer Höhe standen, wie sie nur selten erreicht werden dürfte. Seine tief eingreifende, Alles fördernde Leitung wird bei unserm trefflichen Orchester gewiss noch lange fühlbar nachwirken; die Ausführung der genannten *Beethoven*'schen Ouverture war auch diesmal im Ganzen recht gut und erhielt allgemeine Anerkennung.

Schon zwei Mal hat unser Gewandhaus-Concert Sängerinnen aus England in Deutschland eingeführt, die allgemein als Künstlerinnen von grosser Bedeutung anerkannt worden sind. Sowohl Miss *Clara Novello* als Mistress *Alfred Shaw* aus London debütirten zuerst in unserm Gewandhaus-Concert und begründeten hier den grossen Ruf, der ihnen später unbestritten geblieben ist. Wir freuen uns jetzt in Miss *Birch* eine Künstlerin von gleichem Talent und gleichem Verdienst dem musikalischen Deutschland vorführen zu können. Es mag vielleicht wenige Sängerinnen geben, denen die Natur eine gleich schöne Stimme geschenkt hat; ihr Ton ist so rein und klar, so leicht ansprechend, wohlthuend und metallreich, so fest, kräftig und bestimmt, dabei aber auch so weich und elastisch, dass wir in der That in ihm Alles in sehr hohem Grade finden, was man nur irgend von einem vollkommen schönen Ton erwarten und verlangen kann. Wäre nicht zuweilen, wenn auch nur selten, eine nicht durchaus scharfe und sichere Intonation bemerkbar, so würden wir den Ton an sich ohne Weiteres für ganz vollkommen schön erklären müssen; diese Schwäche der Intonation ist übrigens nur sehr unbedeutend und würde bei einer andern Stimme, deren Ton weniger klar, weniger fest und bestimmt ausgeprägt, weniger klangvoll ist, kaum bemerkt werden, wenigstens gewiss nicht auffallend sein, sondern von der Breite oder Umschleierung des Tones leicht übertragen werden. Bei diesen natürlichen Vorzügen der Stimme, zu welchen noch ein bedeutender Umfang und grosse Gleichheit des Tones in allen Lagen kommt, wirkt die treffliche Ausbildung derselben, in Verbindung mit der guten musikalischen Bildung der Miss *Birch* überhaupt zu einem so schönen

Ganzen, dass ein wahrhaft wohlthuender und genussreicher Eindruck bei den Gesangleistungen derselben niemals und bei Niemand, wenigstens bei Denen nicht ausbleiben kann, deren Geschmack solid gebildet, gesund und natürlich, nicht durch geistlose Manier und unkünstlerische Effecthascherei irre geleitet und verdorben ist.

Die grossartige Scene und Arie von *Beethoven* trug Miss *Birch* sehr schön vor, ohne alle unnütze Verzierung, einfach und edel, wie Character und Styl der Composition es verlangen; nur im ersten Adagio der Arie hätten wir das Tempo weniger langsam und schleppend gewünscht, was aber nicht Schuld der Sängerin zu sein schien. Was wir bei Miss *Novello* und Miss *Shaw* bereits mit grosser Freude zu bemerken Gelegenheit hatten, finden wir auch bei Miss *Birch* wieder, nämlich Vorliebe für wirklich werthvolle Compositionen und Solidität in deren Vortrage, Eigenschaften, die allerdings in unmittelbarer und nothwendigster Verbindung stehen, die aber leider bei deutschen Sängerinnen immer seltener gefunden werden. Keiner der genannten Künstlerinnen ist, so weit wir sie zu hören Gelegenheit hatten, je eingefallen, eine Arie von *Mozart*, *Beethoven* oder *Haydn* u. dergl. mit modischen Zierrathen zu verbrämen, und wenn sie zuweilen, was jedoch äusserst selten vorkommt, ihrem Gesang und Vortrag einen Schmuck beigeben wollen, so geschieht dies immer am rechten Ort, immer in einer dem Geist und Style des Stücks angemessenen, geschmackvollen Weise. Diese grosse Achtung vor der Sache und die dadurch herbeigeführte persönliche Anspruchlosigkeit und Selbstverläugnung bei dem Vortrage verbürgen aber immer am Sichersten wahre Kunstleistungen, und wenn manche aus solcher Gesinnung hervorgegangene Leistungen anfangs, wie alles Schöne und Edle, der grossen nur durch starke Reizmittel anzuregenden Menge nicht gefallen, sondern kalt und seelenlos erscheinen wollen, sie dringen doch endlich überall durch, dringen um so tiefer und fesseln um so bleibender. Wie der Vortrag der *Beethoven*'schen Arie durch Geist und Solidität, so war die Ausführung der Arie von *Marliani* ausgezeichnet durch feine, geschmackvoll gewählte Verzierungen, durch leichte, graziöse Coloratur, was vorzugsweise bei dem Vortrage neuitalienischer Gesangstücke verlangt wird. So verschieden beide Gesangstücke im Character und Styl sind, so verschieden war auch der Vortrag, ein Vorzug, der nicht hoch genug geschätzt werden kann. Dass solche treffliche Leistungen bei unserm gebildeten Publicum allgemein die grösste Anerkennung gefunden, bedarf nicht erst weiterer Versicherung.

Herr *W. Metzner*, welcher bereits vor zwei Jahren hier gehört wurde und damals wie jetzt sich verdienten Beifalls zu erfreuen hatte, besitzt kräftigen, gesunden Ton und bereits sehr vorgeschrittene Fertigkeit; man hört aus seinem Spiel heraus, dass er entschiedenes Talent hat und befähigt ist, bald sehr Ausgezeichnetes zu leisten. Für seine Studien sowohl, als für öffentliche Vorträge möchten wir ihm eben eine recht strenge und gute Auswahl in den Compositionen anrathen, es wird dies seine Ausbildung wie seine Anerkennung gewiss wesentlich fördern. So schwache Stücke, wie z. B. die Gesangscene von *Kummer*, muss ein guter Musiker nicht wählen; zum Studium nicht, weil sie, obwohl vielleicht nützlich zur Ausbildung der Technik, den Geschmack verderben; zu öffentlichem Vortrag nicht, weil sie den Hörer langweilen und dadurch die Anerkennung schwächen, welche der Solospieler verdient. Die eigene Composition des Herrn *Metzner* war interessanter als diese Gesangscene und erhielt daher auch mehr Beifall.

Was die Symphonie von *Mozart* betrifft, welche unbedingt eines der grossartigsten und genialsten Orchesterwerke ist, so können wir der Ausführung derselben, unter Herrn MD. *Hiller's* Leitung, unsere Anerkennung nicht versagen, denn obwohl die Tempi im Ganzen etwas zu langsam waren, Auffassung und Vortrag überhaupt frischer und lebendiger hätten sein können, so war doch Fleiss und Sorgfalt nirgends zu verkennen; sind diese aber vorhanden, so ist ein Misslingen hier gar nicht zu befürchten. *R.* †.

---

*Frankfurt.* (Beschluss.) Des Teufels Antheil ist die Normaloper allen dramatischen Unsinns, der je existirte, aber sie führt auch den Beweis, wie sehr die mechanische Fertigkeit und die Handgriffe des Scenenbaues auch die lockersten, unmotivirtesten Stoffe liebenswürdig machen können. *Scribe* weiss unsere Aufmerksamkeit durch immer neue und frappante Bilder so zu fesseln, dass wir über das Plaisir, das wir gewinnen, den Verlust des Edlen und wahrhaft Schönen gar nicht bemerken. Beachtenswerth ist, dass unser *Chrudimsky* als Rafael d'Estuniga ein nicht in ihm gesuchtes Spieltalent entwickelte und deshalb viel zum Succès der Oper beitrug. Vorbereitet wird jetzt die neue Oper von *Aloys Schmitt*, das Osterfest, wozu *Cäsar Heigel* den Text geschrieben. Die Oper erfordert so viel scenischen Aufwand, dass einige Tausende darauf verwendet werden sollen. *Guhr* ist selbst nach Zürich gereist, um eine Orgel zu besehen, welche für diesen Zweck angekauft wird. Die Oper Riquiqui wird vor einer zweckmässigeren Besetzung nicht wieder gegeben werden. Axur steht auf dem Repertoir.

Concerte hatten wir, ausser den musikalischen Einschiebseln von Ouverturen und Gesängen, bei Gelegenheit der *Saphir*'schen Vorlesungen, nur zwei. Das erstere gab Mad. *Duflot-Maillard* und Herr *Léon* (erster Bassist vom königlichen Theater zu Brüssel). Das zweite die Miss *Anna Laidlaw*, Pianistin to her Majesty the Queen of Hanover. Beide Concerte hatten trotz der hochstehenden Namen nur kleine Auditorien. So weit sich auch Miss *Laidlaw* über das Niveau der Claviervirtuosität erhebt und so gerecht ihre Ansprüche auf vollwichtige Anerkennung in jeder Beziehung sind, so wird sie doch Noth haben durchzugreifen. Die Concertzeit ist vorbei. Grosse Virtuosen sind nicht mehr selten. Die Bahnen sind nach allen Richtungen hin gebrochen. Ueberhaupt ist ja das Concert jetzt in die Oper verpflanzt. Wer Arien und Scenen in Costüm, mit Spiel begleitet, umgeben von allen Zaubern der Bühnenwelt, hören kann, wird sich bedenken, das Doppelte auszugeben, um vor einem nackten Flügel mit zwei Lichtern zu sitzen und vereinsamte Gesänge zu hören. Was die Instrumental-

virtuosität anbelangt, so ist, wie gesagt, die Spitze darin schon umgebogen, und wir finden in der luxuriösen Behandlung der Opernorchester, wie in der reichen Symphonie mehr Vergnügen und Belehrung, als in dem, was im Concert isolirt erscheint. Der Clavierspieler — wenn er nicht gerade ein Phänomen ist — kann sich nur noch im discreten Accompagnement, im brillanten vom Blatte Spielen, und im Partituren-Lesen Achtung und Theilnahme verschaffen. Ich könnte Hunderte nennen, die von ihrem Strahlentempel des Virtuosenruhms herabgekommen sind, oft „mit lächerlichem Falle," wie *Schiller* sagt, und am Ende froh sein mussten, wenn sie sich bei kleinen Kindern im A B C abmühen konnten.

Aber wozu ferner einen Spiegel vorhalten, der nur Düsteres rückstrahlt? Deshalb zu etwas Heiterem! *Lisst* und *Dreyschock* waren hier, ohne Concerte zu geben. Es ist wenigstens neu, auf Virtuosen zu stossen, die sich nichts daraus machen, sei es aus Verzweiflung oder aus künstlerischem Uebermuth. Mit *Lisst* und *Pischek* war ich bei Speier zusammen. Die Kunstgenüsse ex faustibus sind doch immer die freiesten und ächtesten. *Lisst* schäumte von Humor und Lebenslust über, er spielte und sang, und in Allem lag ein Geist, der sich weit über bloses Virtuosenthum erstreckt. Unter Anderm begleitete er die *Esser*'sche Ballade: des Sängers Fluch prima vista zu *Pischeks* Vortrag, und ich musste die riesenhaft poetische Auffassung zur gleichzeitig vollendeten Darstellung bewundern. *Lisst* gibt jetzt in München Concerte und wird im November wieder hier sein. Dann mehr über ihn, denn es möchte jetzt interessanter sein als je ihn zu beobachten, da er — eine Oper componiren wird.

Um einen Genuss ernsterer Art sind wir im Laufe des Sommers gekommen, da es Herrn *Friedrich Sachs* (Organist-Vicar an der St. Catharinenkirche) nicht gelingen wollte, ein Orgelconcert zu geben. Es ist lange her, dass wir wackere Orgelspieler, unter diesen *Vogel*, *Kellner*, *Petsch*, *Lux*, *Böhner* und *Mendelssohn*, gehört haben, und es wäre vielen erwünscht gewesen, sich einmal wieder an der königlichen Orgel zu erheben. Es liegt freilich etwas Entweihendes in der Idee, aus dem Tempel Gottes einen Concertsaal zu machen, allein da der Zweck ein mildthätiger sein sollte (Herr *Sachs* wollte den Ertrag den Armen erlassen), so hätte wohl die Kunst durch die Kirche geben dürfen. Leider bietet sich dem Orgelspieler kein anderer Ort dar, und wenn in allen Staaten dieselben Bedenklichkeiten herrschten, so würde es bald völlig aus sein mit der ohnehin gesunkenen Kunst des Orgelspiels. Da der junge talentvolle Mann in Mainz und Homburg ebenfalls abgewiesen wurde, und in der ganzen Umgegend sonst keine Orgel von Bedeutung existirt, so ist er seiner liebsten Hoffnungen beraubt.

So eben komme ich aus einer musikalischen Morgenunterhaltung, die *C. André* zu Ehren der Anwesenheit seines Schwagers *Streicher* und dessen Neffen *Pauer* von Wien gab, und wo wie gewöhnlich die Elite der hiesigen Musikfreunde beisammen war. *Pauer* ist ein ächtes Talent, und obgleich erst 17 Jahre alt, trägt er in seinen Leistungen bereits den Stempel des geborenen Musikers an sich. Er spielte das *Mendelssohn*'sche Clavierconcert aus D moll mit Quartettbegleitung und mehrere Capricen und Bagatellen seiner Composition. Sein Spiel erinnert sehr an das *Mozart's*, d. h. des Sohnes, dessen Schüler er auch ist. *Sechter* ist sein Lehrer in der Composition. Seine ausgebildete Technik wird sich vor keiner exentrischen Composition der neueren Schreibart scheuen, aber es scheint, er wendet sie nur zur Dienerin solider, und ich möchte sagen, musikalischer Compositionen an, denn leider tödtet die neueste Technik oft allen Begriff von Musik. Jedenfalls ist sein Beruf zum Componisten unverkennbar. Nächsten Freitag wird Herr *Pauer* zum Besten unserer Mozartstiftung ein Concert geben und dann ein weiteres. *C. G.*

---

## *Aufforderung an Herrn Albert Schiffner in Dresden.*

Es ist ein alter Sittenspruch, aus einer Zeit, wo man die dem Andenken der Verstorbenen schuldige Pietät lehrte und bekannte: „De mortuis non nisi bene!"

Allerdings legt Derjenige immer wenigstens einen Mangel an Zartgefühl an den Tag, der sich darin gefällt, die Schwächen eines Verstorbenen an das Tageslicht zu ziehen. In welchem Lichte soll uns aber das Verfahren eines Mannes erscheinen, der keinen Anstoss findet, den guten Ruf im Leben unbescholtener, von ihren Zeitgenossen einst geachteter, von den Nachkommen hochgeehrter Personen durch Andichtung wirklich schlechter Handlungen zu verunglimpfen?

Ein solcher Vorwurf aber trifft Herrn *Albert Schiffner*, der neulich in der Leipziger Allgem. Musikal. Zeitung No. 32 d. J. in einem Aufsatze „Zur Geschichte der deutschen Oper," bei der Gelegenheit, wo er von den Opern des geschichtlich berühmt gewordenen fruchtbaren dramatischen Tonsetzers *Reinhart Keiser* gesprochen, sich folgendermaassen vernehmen lassen: „Aber wenige nur (von Keiser's genannten 116 Theaterwerken) sind näher bekannt, weil Keiser's wahrhaft göttliches (!) und an Erfindung vielleicht unerreichtes Genie in gleichem Maasse liederlich (!) als unerschöpflich war. Viele Partituren verkaufte er als Maculatur; andere haben *Mattheson* und *Händel* verbrannt, um ihren Diebstahl an Keiser zu verbergen. Solcher Plünderung konnten auch *Telemann*, und noch — wie man sicher behaupten will — *Mozart* sich nicht enthalten."

Nicht also eines an Keiser verübten blosen Plagiats werden Händel, Mattheson, Telemann und Mozart beschuldigt (eine solche Beschuldigung wäre, als an und für sich eine Absurdität, kaum geeignet, ernstlich gerügt zu werden), ein schändlicher Betrug, ein wirklicher Diebstahl ist es, dessen Herr Albert Schiffner dieselben zeiht; ein complicirter Diebstahl, mit Vertilgung des Geistesproducts eines Kunstgenossen, zugleich mit einem an der Nachwelt begangenen Raub.

Wenn nun jene grossen Todten, deren Namen hier öffentlich, in einer weit verbreiteten geschätzten Zeitschrift, an den Pranger der Gegenwart und der Zukunft gestellt werden, gegen jene ehrenrührige Anschuldigung sich selbst nicht rechtfertigen können, so liegt es den jetzt lebenden Verehrern derselben als eine

Pflicht der Pietät ob, deren Andenken vor Verläumdung zu bewahren.

Leicht möchte dies eine gewandtere Feder als die meinige unternehmen können; allein Jemand muss in ähnlichen Fällen den ersten Schritt thun. Indem nun ich, in dem Kreise, in dem ich lebe, als ein entschiedener Verehrer des grossen *Händel* und des nicht minder grossen *Mozart*, so wie als ein eifriger Sammler ihrer Werke und all' Desjenigen, was auf deren Leben und Wirken Bezug haben kann, genugsam bekannt bin, so halte ich mich mit allem Grund unmittelbar berufen, ihre Sache zu der meinigen zu machen; wozu ich überdies, was Mozart betrifft, von dessen hier lebendem Sohne insbesondere ermächtigt bin, und fordere daher den Verfasser jenes Aufsatzes hiermit auf, seine gegen die oben genannten vier berühmten Todten vorgebrachten Anklagen — und zwar in eben derselben Zeitschrift, worin er solche vorzubringen sich nicht gescheut — durch Angabe seiner Quellen und etwaigen Gewährsmänner zu rechtfertigen.

Ich will ihm billiger Weise dazu die Frist bis zum Ablauf dieses Jahres einräumen, nach deren fruchtlosem Verlauf sein Urtheil, und das ihm zukommende Prädicat, als ausgesprochen vor der ganzen Welt anzusehen sein würde.

Wien, im October 1843.

*Aloys Fuchs*, Mitglied der k. k. Hofcapelle.

Redacteur: *M. Hauptmann*.

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien

## und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom 7. bis 13. November d. J.*

*Auber, D. F. E.*, La Part du Diable (des Teufels Antheil), Opéra arr. p. le Pfte à 4 mains. Mainz, Schott. 7 Fl. 12 Kr.
*Bazzini, A.*, Transcript. et Paraphr. p. la Viol. avec Pfte. Op. 17. No. 1. Berlin, Schlesinger. 20 Sgr.
*Beriot, C. de*, 6 Duos p. 2 Viol arr. de l'Op. 17. L. 1—3. Ebd. à 20 Sgr.
*Bertini, H.*, 50 Etudes melod. p. le Pfte. Op. 142. Liv. 4, 5. Mainz, Schott. à 1 Fl. 48 Kr.
*Boieldieu, A.*, Johann v. Paris. Oper f. d. Pfte allein. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. 1 Thlr. n.
*Burgmüller, F.*, Fleurs mélod. p. le Pfte. Op. 82. Suite 1—4. Mainz, Schott. à 1 Fl. 30 Kr.
*Carcassi, M.*, Fant. p. la Guit. sur: La Part du Diable. Op. 73. Ebendaselbst. 45 Kr.
*Cherubini, L.*, Der Wasserträger. Op. f. d. Pfte allein. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. 1 Thlr. 7½ Ngr. n.
*Döhler, T.*, Voli l'agile barchetta. Barcarole transcr. p. le Pfte. Op. 36. No. 1. Mainz, Schott. 45 Kr.
*Dreyschock, A.*, Le Vallon. Idylle p. Pfte. Op. 26. Ebend. 45 Kr.
*Fureil, A.*, 34$^{me}$ Choix d'airs p. 1 Flûte (24 Kr.) et avec Guit. (48 Kr.) de: La Part du Diable arr. Ebend.
*Gumbert, F.*, 3 Lieder f. Bass m. Pfte. Op. 3. Berl., Schlesinger. 15 Sgr.
— Gr. Polonaise. Lebewohl v. Gödeke. Polon. m. Gesang über 1 russ. Nationallied f. Pfte. Op. 4. Ebend. 7½ Sgr.
*Hermann, G.*, Var. brill. p. le Pfte sur: Il Crociato. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.
*Klengel, A. A.*, Les Avant-coureurs. Exercices cont. 24 Canons p. le Pfte. Suite 1, 2. Ebend. 2 Fl. 24 Kr.
*Kücken, F.*, Hans u. Verene f. 1 Singst. m. Pfte. Aus Op. 36 arr. Berlin, Schlesinger. 7½ Sgr.
*Lanner, J.*, Almacks-Tänze. Walzer f. d. Orch. (4 Fl.), 3 Viol. u. Bass (1 Fl.), Viol. u. Pfte, Flöte u. Pfte (à 45 Kr.), Flöte, Czakan (à 20 Kr.), Guit. (30 Kr.), f. Pfte zu 4 Händen (1 Fl. 15 Kr.), allein (45 Kr.), im leichten Style (30 Kr.). Op. 205. Wien, Haslinger.
— Minuten-Spiele. Grosses Potp. f. d. Pfte. Op. 208. Ebd. 2 Fl. 30 Kr.
*Lecarpentier, A.*, Sérén. et Rondo sur: Don Pasquale p. Pfte. Op. 72. Mainz, Schott. 1 Fl.
— Cavat. de même Opéra var. p. Pfte. Op. 73. Ebend. 45 Kr.
*Lemoine, H.*, Bagat. p. le Pfte sur: La Part du Diable. Ebend. 54 Kr.
*Liszt, F.*, Angiolin dal biondo crin (Englein du), Romanza p. Tenore e Pfte. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.
— Marche du Supplice de l'Episode de la vie d'un artiste de H. Berlioz p. le Pfte à 4 mains. Ebend. 10 Sgr.
— Il m'aimait tant. Mélodie transcr. p. le Pfte. Mainz, Schott. 45 Kr.
Lyre française p. 1 Voix av. Pfte. No. 43, 53, 54. (3 Romances de Mlle L. Puget.) Ebend. à 18 Kr.
*Mozart, W. A.*, Die Entführung a. d. Serail. Oper im vollständ. Clav.-Ausz. m. ital. u. deutsch. Text. Berlin, Weidle. Subscr.-Pr. 25 Sgr. n.
— Titus. Oper f. d. Pfte zu 4 Händen. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. 2 Thlr. 7½ Ngr. n.
*Rosellen, H.*, Fant. brill. sur: Charles VI. p. Pfte. Op. 56. Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.
— Rondo-Valse p. Pfte sur Follette, Chanson de Thys. Op. 57. Ebendaselbst. 1 Fl. 12 Kr.
Sammlung v. Ouvert. zu beliebten Opern f. d. Pfte zu 4 Händen. No. 59—62. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. à 5 Ngr.
Dieselben f. d. Pfte allein. No. 59—62. Ebend. à 2½ Ngr.
Sammlung v. Potp. a. beliebten Opern älterer u. neuerer Zeit f. d. Pfte allein. No. 5—8. Ebend. à 10 Ngr.
*Schäffer, A.*, 4 Lieder v. H. Heine, Gruppe, Pelkmann f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 9. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.
*Schneider, Dr. F.*, 6 Lieder f. 4stimm. Männerchor. Op. 100. Part. u. Stimmen. Dresden, Paul. 25 Ngr.
*Speier, W.*, Die Stille v. J. v. Eichendorff f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 46. Mainz, Schott. 27 Kr.
— Die Einsame v. A. Schuhmacher f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 47. Ebendaselbst. 27 Kr.
*Thalberg, S.*, Graziosa. Romance sans paroles p. le Pfte arr. à 4 mains. Ebend. 45 Kr.
*Thibault, A.*, Gr. Fant. Var. et Finale sur 1 Thème orig. Ebd. 1 Fl. 48 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

# Ankündigungen.



Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten November. № 47. 1843.

**Inhalt:** *Literarische Notizen.* — *Nachrichten:* Aus Mailand. Aus Paris. Aus Leipzig. Aus Berlin. Aus Cassel. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

## *Literarische Notizen.*

(Vom Mailänder Correspondenten mitgetheilt.)

Herr *Joseph Mainzer*, der sich in England mit seinem Musikunterrichte und Massengesange (Singing for the million) sehr verdient macht, der ihn in den Armenschulen umsonst ertheilt, sich aber von jedem Schüler monatlich — für vier Stunden — nicht mehr als Sixpence (ungefähr 15 Kreuzer) bezahlen lässt, gab bereits voriges Jahr im Druck heraus: *Mainzer's* Musical Times and Singing Circular: a Journal of Litterature, Criticism and Intelligence connected with the art, and the advocate of popular musical introduction. London, 1842. — Diese Musical Times waren die Fortsetzung eines früher erschienenen Mainzer'schen Blattes: „National Singing Circular," entlehnten Vieles aus einer andern musikalischen Monatschrift: *Mainzer's* Musical Athenaeum, or Nature and Art, Music and Musicians of Germany, Italy, France, England, and other parts of Europe," und haben nach einer zehnmonatlichen Existenz (Juli 1842 bis April 1843) aufgehört, sollen aber durch eine Auswahl guter Musikstücke mit unterlegtem Texte in Monatsheften ersetzt werden. — Von seinem oben erwähnten Massengesange ist bereits die achte Auflage erschienen: Singing for the million, a practical course of musical instruction adapted from its pleasing simplicity and rapid effect to render Musical Reading and Singing familiar to all ages, capacities and conditions. Eight Edition. 1842. — In diesem Jahr 1843 veröffentlichte Herr Mainzer seine Musical Grammar, enthaltend: A Grammar of Melodie and a Grammar of Harmony.

---

*J. M. G. Idard*, ehemaliger Médicin en chef des königl. Taubstummeninstituts: Traité des maladies de l'oreille et de l'audition. Edition II. considerablement augmentée. Paris, Mequignon-Marvis fils, 1842, zwei Bände in 8.

Interessant in Rücksicht der Abnormität des Gehörs.

---

Metodo completo de Piano, por *Pedro Albeniz*. Madrid, 1843. Wird von der Iberia Musical, No. 31, vom vorigen 13. August sehr gelobt. Herr Albeniz ist Lehrer am Madrider Conservatorio nacional de Musica y Declamacion. Seine Pianoforteschule ist in drei Theile abgetheilt. Der erste ist elementar, der zweite, nach *Herz* bearbeitet, enthält Scalen, Harpeggien und kleine leichte Stücke, der dritte Uebungen über Doppelnoten, Octavengänge u. s. w.

Benannte Iberia Musical, eine quasi-musikalische Zeitung, entstand zu Madrid voriges Jahr 1842, nachdem die vorausgegangene Revista musical mit der dritten Nummer das Zeitliche verliess. El Anfion Madridense und El Orfeo Andaluz, welcher Letztere zu Sevilla herauskam, existiren auch nicht mehr. Die Iberia Musical wünscht, der Tod möge sie erst nach 1843 Jahren abholen.

---

Le Convenienze teatrali. Analisi della condizione presente del teatro musicale italiano. Di *A. Ferrary, Rodigino*. Milano, Redaelli 1843. 36 Seiten in 8. (Auf Kosten des Verfassers.)

Das Ganze bespricht den heutigen Verfall der Oper, aus längst in diesen Blättern so oft berührten Ursachen, und ist nur der Vorläufer zu einer andern Schrift, die der Verfasser zur Reform des italienisch musikalischen Theaters in der Arbeit hat. Bei der Klage über fehlerhafte Behandlung des Originaltextes durch die Maestri citirt er, sonderbar genug, vorzugsweise *Donizetti* und *Ricci*, nebstbei sogar eine Stelle aus *Meyerbeer's* Robert le Diable.

---

Ristabilimento del Canto e della Musica ecclesiastica. Considerazioni scritte in occasione de' moltiplici reclami contro gli abusi insorti in varie chiese d'Italia e di Francia, e che servono di risposta alla quistione sul canto detto dai Francesi *Faux-Bordon*, adoperato nelle esequie di S. A. R. il Duca d'Orléans in Parigi, ed ai dileggiamenti pubblicati dal sig. Didron contro i Riti di Roma. Opera di *Pietro Alfieri*, prete romano, maestro compositore di musica sacra, precettore di canto gregoriano nel venerabil collegio della nazione inglese. Roma, Tipografia delle belle arti, 1843, 130 Seiten in 8.

Der durch seinen Saggio sopra il Canto Gregoriani, seine Accompagnamenti de' Tuoni ecclesiastici, seine Uebersetzung des Traité d'Harmonie von *Catel* und mehrere Kirchencompositionen bekannte Verfasser setzt in der Einleitung aus einander, wie schon seit Mose's Zeiten der Gesang zur Verherrlichung Gottes gebraucht wurde, die in der Folge in der Kirchenmusik stattgefun-

denen Reformen und Missbräuche; nebenher vertheidigt er *Rossini* gegen die in neuester Zeit auf das Stabat mater gemachten Ausfälle, und meint, wenn er es für die Kirche componirt hätte, würde er auch die wahre Kirchenmusik der alten Italiener geschrieben haben (?). Der erste Theil handelt vom Canto Gregoriano, von der Orgel und den Kirchentönen, den Missbräuchen im Orgelspiel, vom sogenannten Falso Bordone (mit Widerlegung der Behauptungen des im Titel angezeigten Herrn Didron); der Schluss gibt eine Anzeige der berühmtesten Kirchencomponisten. Der zweite Theil beschäftigt sich mit dem gegenwärtigen Zustand der Kirchenmusik in Rom, ihren Missbräuchen, mit den Orchesterinstrumenten (die in der Kirche nur bei Oratorien, sonst nie gebraucht werden sollten); hierauf folgen Winke über das Componiren der Kirchenmusik, über die Stellung der Cantorien in den Kirchen, über die Mittel, die heutige ausgeartete Kirchenmusik auf rechte Wege zu führen. Der Verfasser will übrigens von der Fuge, mit ihrer blos auskramenden contrapunctischen Gelehrsamkeit, in der Kirche, wo man das Gemüth zur Andacht erwecken muss, nichts wissen. Da wo dermalen auf den Plätzen am Vorabend des Festes eines Heiligen profane Musik gespielt wird, sollte man Lobgesänge auf diesen Heiligen singen.

Diese Ansicht des mir bis heute noch nicht zugekommenen Buches ist aus dem im Giornale Arcadico von Rom und in der Gazz. mus. di Milano hierüber Gesagten kurz angegeben. Wird auch diese *Alfieri*'sche Schrift der heutigen in Italien im Allgemeinen ganz herabgesunkenen Kirchenmusik nicht aufhelfen, so dürfte sie doch in historischer Hinsicht nicht ganz uninteressant sein.

---

Messa da Requiem, a quattro voci reali, dedicata alla sua terra natale la Sicilia, da *Giovanni Pacini*, Maestro Direttore della Reale Cappella di S. A. R. il Serenissimo Infante Duca di Lucca, e Direttore del Regio Istituto Musicale di detta città. Milano, Ricordi (Juli, 1843). Partitur (Violini, Viole, Flauti, Oboe, Clarinetti, Corni, Trombe, Fagotti, Tromboni, Singquartett, Violoncelli, Contrabassi), mit unten beigefügtem Auszug für die Orgel. 132 Seiten in Fol. Preis 24 Franken.

Es ist hier der Ort nicht, über dies Requiem umständlich zu sprechen, also nur einige Worte im Allgemeinen. *Pacini*, allernächster und erster Apostel *Rossini*'s, nach ihm unter all' seinen Collegen der melodisch originellste, gerieth nach einer gemachten ziemlich glänzenden Epoche ganz in Vergessenheit, kam aber, mit soliden musikalischen Studien ausgerüstet, in diesen Jahren wieder triumphirend auf die Scene hervor. Seither hat er auch manche für Italien schätzbare Kirchencompositionen, darunter besonders eine Messe mit acht Realstimmen componirt, die zwar weder durch hervorstechende Züge von Originalität und Neuheit, noch durch contrapunctische Künste sich auszeichnen, aber einen gewissen Zuschnitt der leichtern Kirchenmusik besserer italienischer Meister haben, und weit kirchlicher als *Rossini*'s Stabat mater und *Mercadante*'s Sieben Worte des Erlösers sind. Das Gesagte passt ebenfalls auf sein neuestes Requiem. Das Cantable und Imitationen sind darin vorherrschend, und will man das, was wir Deutschen von ächter Kirchenmusik fordern, nicht als strenges Gesetz annehmer, nun so lässt es sich italienisch hübsch anhören.

---

## Nachrichten.

*Mailand*, den 11. November 1843. Die beiden in Deutschland rühmlich bekannten Schwestern *Teresa* und *Marietta Milanollo*, die um die Hälfte des künftigen Decembers in Leipzig Concerte zu geben gedenken, haben sich diese Woche zwei Mal im hiesigen grossen Theater alla Scala hören lassen und eine sehr glänzende Aufnahme gefunden. Bekanntlich sind sie aus Savigliano in Piemont. Die 14 Jahre alte *Teresa* (die *Marietta*, 11 Jahre alt, ist ihre Schülerin) hat mehrere Violinlectionen von *Lafont*, *Habeneck* und *de Beriot* erhalten. Ihr Spiel und die von ihnen vorgetragenen Stücke gehören auch allermeist der französischen Schule an. Das sich daraus ergebende brillante Ganze von diesen beiden liebenswürdigen Künstlerinnen vorgetragen, ergötzt nicht allein im hohen Grade, sondern eine solche grosse Kunstfertigkeit in ihrem zarten Alter, der etwas kühne Vortrag der jüngern *Marietta*, ganz besonders aber die an unsern herrlichen Spohr erinnernde ruhige Haltung im Spiele erregen in der That Erstaunen. Uebermorgen gedenken sie eine dritte Academie zu geben, darauf aber unmittelbar über Venedig und Insbruck nach Berlin, Leipzig und Dresden zu gehen.

---

*Paris*. Ein französisches Blatt enthält den folgenden Artikel, die im Feuilleton des 43. Stücks dieser Zeitung erwähnte musikalische Unterhaltung betreffend, welche *Moscheles* vor Kurzem in Paris vor einem Auditorium von Künstlern und Kunstfreunden im *Erard*'schen Saale veranstaltete. *Moscheles* hat nach dieser Unterhaltung kein öffentliches Concert gegeben, hat auch nicht die Absicht gehabt, ein solches in Paris zu geben, er war in Frankreich auf einer Erholungsreise begriffen.

Feuilleton du Messager du 9. Oct. 1843. *Moscheles* ist vor Kurzem hier angelangt. Es ist gegen zwanzig Jahre, dass *Moscheles* für den ersten Pianisten der Welt galt. Eines Tages, inmitten seines Ruhmes, zog er sich zurück. Er kam nach England, wohin sein Ruf ihm vorangegangen war. Dort ward *Moscheles* ein Löwe in aller Energie des englischen Ausdrucks. *Liszt*, *Thalberg*, *Chopin* besuchten London auf ihrer künstlerischen Pilgrimschaft; London schenkte ihnen Beifall, aber liess sie weiter ziehen und bewahrte seinen *Moscheles* mit heiligender Verehrung. Paris empfing indessen von Jahr zu Jahr die Etüden des berühmten Componisten und zählte ihn unter die Künstler ersten Ranges. *Moscheles* ist nun hier, hat aber noch kein öffentliches Concert gegeben. Er fürchtet vielleicht für seinen alten Ruhm. Zwanzig Jahre! es ist eine ganze Generation, welche in der Kunstwelt vorübergegangen

ist. Der Künstler, welcher nach zwanzig Jahren wiederkehrt, erstaunt fast, seine Zeit überlebt zu haben. Die ihn jung gekannt, sind vor ihm alt geworden. Die ihm den Beifall schenkten, sind in das Geschäftsleben übergegangen, die Geschäfte haben sie in Beschlag genommen, den Freuden der Kunst entzogen. Die Knaben sind Männer geworden, sind an die Stellen der Väter getreten. Sie sind jetzt das Publicum. Sie bestimmen den Zeitgeschmack und die Mode. — Was ist jetzt Geschmack, was ist Mode? — Darüber beunruhigt man sich und fragt sich selbst, ob es nicht besser sei, den erlangten Namen zu bewahren im legalen Andenken, als seine Titel und Würden einer neuen Revision zu unterwerfen und seinen alten Ruhm den neuen Ansichten Preis zu geben.

Kann man demnach bei allem Bewusstsein des Verdienstes dennoch Grund haben, das blinde Urtheil der Menge nicht herausfordern zu wollen, so ist deshalb noch keiner vorhanden, dem verständigen ebenbürtiger Genossen auszuweichen. *Moscheles* hat von einem Auditorium solcher Auserwählten gehört sein wollen. Eines Morgens hat Alles, was Paris von Musikern, von Pianisten, von ausgezeichneten Dilettanten in sich fasst, Eintritt in den Salon d'Erard gefunden. Es war kein Concert, es war keine Matinée musicale. Einige Bänke um das Piano gestellt, erwarteten eine kleine Zahl von Zuhörern. Für die, welche nach und nach in zunehmender Zahl sich einfanden, brachte der Diener Sessel hinzu, der Pianist lässt sich vor dem prachtvollen Instrument nieder; seine Finger gleiten über die Tasten. Es gab eine tiefe Stille, man empfand ein eigenes gegenseitiges Misstrauen zwischen dem Künstler und dem Auditorium — sie beobachteten sich — der Künstler lauschte der Aufmerksamkeit seiner Zuhörer, diese erforschten in's Kleinste Spiel und Composition des Künstlers. Indessen wurde nach und nach die Aufmerksamkeit weniger gespannt, sie ging zu einem lebendigen Interesse über; nun erscholl der Beifall. Der einschmeichelnde Reiz einer zarten Ausführung hatte sich den Weg durch das Ohr zum Herzen gebahnt.

*Moscheles* gewinnt die Hörer hauptsächlich durch die vollendete Meisterschaft und die Grazie seiner Detailausführung. Sein Instrument ist kein Orchester, er lässt nicht die ganze Kraft gelten, welche dieser harmonievolle Bau in sich schliesst. Seine Hand gleitet mit Leichtigkeit darüber hin und streut eine unendliche Saat geflügelter Töne aus. Bei ihm singt das Instrument mehr als dass es die Symphonie nachahme; es zwitschert (gazouille) noch mehr als es singt. Diese Leichtigkeit der Behandlung schliesst aber bei *Moscheles* weder die Präcision noch die Kraft aus. Er hat es bewiesen in dem Musikstück „Homage à Händel" für zwei Piano's, welches er mit *Hallé* hören liess, dessen energischer Rhythmus das ganze Auditorium begeisterte. Er hat es ferner dargethan in den Capricen, in der freien Phantasie, womit er diese höchst interessante Sitzung beschlossen hat. Der berühmte Künstler darf sich jetzt sagen, dass es ihm zum zweiten Male gelungen ist, seinen Ruhm zu erringen. In der Meinung der Künstler war er der vollendete Pianist geblieben. Noch ein Concert, aber nun ein öffentliches, und er ist auch für die Menge, welche den Ruhm nicht bestimmt, aber ihn verbreitet, wieder geworden, was er einer früheren Zeit war: ein hellglänzender Name, ein Künstler ersten Ranges — *Moscheles* endlich in seiner wiedergeborenen Berühmtheit.

---

*Leipzig*, den 20. November 1843. Sechstes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 9. November. Ouverture zu Olympia von *Spontini*. — Scene und Arie aus Cosi fan tutte von *Mozart*, gesungen von Miss *Birch*. — Grand Divertissement für die Flöte von *Kalliwoda*, vorgetragen von Herrn *Carl Grenser* (Mitglied des Concert-Orchesters). — Arie von *Nic. Pacini* (Il soave e bel contento), gesungen von Miss *Birch*. — Adagio und Rondo für die Violine von *de Beriot*, vorgetragen von *Fried. Weissenborn* (Mitglied des Concert-Orchesters). — Feierlicher Marsch mit Chor aus *Kotzebue's* Ruinen von Athen von *L. v. Beethoven*. — Irdisches und Göttliches im Menschenleben, Doppelsymphonie für zwei Orchester von *L. Spohr*.

Die Ouverture von *Spontini*, obgleich sie Niemand für ein classisches Stück, für ein Erzeugniss ächten Kunststrebens halten wird, ist dennoch ein Beweis nicht unbedeutenden Talents, das aber leider eine nur zu einseitige Richtung genommen und darin zu manchem Verderbniss der Kunst neuerer Zeit nicht wenig beigetragen hat. Die Ausführung war gut und erhielt Beifall.

Miss *Birch* trug ihre beiden Arien, besonders aber die von *Pacini* sehr schön vor und erwarb sich die allgemeinste Anerkennung. Wenn sie mit der Scene und Arie von *Mozart* (Ei parte, senti) so tiefe Wirkung nicht hervorbrachte, als man von der herrlichen Composition sowohl als von dem charactervollen Vortrage erwarten durfte, so lag dies wieder, wie leider schon einmal bemerkt werden musste, an den zu langsamen und schleppenden Tempi, an dem nicht eingreifend und sicher genug der Sängerin folgenden Accompagnement im Recitativ u. s. w.; eine Bemerkung, die uns um so unangenehmer berührt hat, als wir zeither fast immer Gelegenheit hatten, die Trefflichkeit unseres Orchesters gerade in dieser Hinsicht kennen und schätzen zu lernen. Es mag wenig Orchester geben, die im Accompagnement gleich geübt, gleich sicher und einer geschickten Leitung gleich willig sind, wie unser Orchester, und wie sehr eine gute Begleitung den Vortrag und seine Wirkung fördert, braucht nicht weiterer Versicherung.

Unser in jeder Hinsicht sehr achtungswerther erster Flötist des Orchesters, Herr *Carl Grenser*, bewährte wie immer seine gute technische und musikalische Ausbildung, und obgleich ein Flötenconcert nicht immer zu den sehr anregenden Kunstgenüssen gehört, unser Publicum aber namentlich dafür wenig Vorliebe hat, so erhielt dennoch die rühmenswerthe Leistung des Herrn *Grenser* die vollste Anerkennung.

Herr *F. Weissenborn*, ein talentvoller und bewährter Schüler unseres trefflichen Concertmeisters *David*, spielte das Adagio und Rondo aus einem Concert von *de Beriot* mit nicht geringer Fertigkeit und Sicherheit, auch schon ziemlich frei und selbständig im Vortrage,

eine Eigenschaft, die künstlerisch mehr verspricht, als die glücklichste Ueberwindung der grössten technischen Schwierigkeiten ohne hervortretende Eigenthümlichkeit in Auffassung und Vortrag. Wir glauben daher der Ueberzeugung sein zu dürfen, dass, wenn Herr *Weissenborn* sich eine tiefer gehende musikalische Ausbildung ernstlich angelegen sein lässt, sie gute Früchte bringen und er bald zu einem recht tüchtigen Künstler heranreifen werde.

Der Marsch mit Chor von *Beethoven* wurde im Ganzen gut ausgeführt, würde aber gewiss kräftig und wirklich grossartig, wie sein Character ist, gewirkt haben, wenn die in der Anlage und dem Ausbau der Composition so überaus schöne Steigerung nicht durch zu langsames Tempo zu sehr in die Breite gezogen worden wäre. Geist und Styl des Stücks bedingen allerdings ein ziemlich ernstes, feierliches Zeitmaass, allein man muss sich hüten, darin zu weit zu gehen, denn nichts hindert die lebendige Wirkung mehr, als ein Verschleppen der Tempi; es ist gefährlicher noch als ein Uebertreiben, welches übrigens in der practischen Ausführung gar leicht seine natürlichen Grenzen findet. Eine gleiche Erinnerung möchten wir auch in Bezug auf die Ausführung der Doppelsymphonie von *Spohr* machen, die im Allgemeinen eben auch frischer und lebendiger hätte sein können, und bei welcher, namentlich in der Einleitung des ersten Satzes, ein etwas bewegteres Zeitmaass gewiss recht wohlthuend gewesen sein würde. Es ist allerdings richtig, dass die Schreibart *Spohr's* grosse Vorsicht hierin nöthig macht und man sich bei seinen Compositionen vor einem zu schnellen Tempo am Meisten zu hüten hat; ein kräftiges, lebendiges Zeitmaass wird aber aus gleichem Grunde und um so mehr bei ihnen nothwendig, weil sie ausserdem leicht ermüdend wirken, und man ihnen nur gar zu gern Monotonie in Erfindung und Verarbeitung vorwirft, ein Vorwurf, welcher durch eine frische, vorwärtsdrängende Ausführung wenigstens sehr gemindert werden könnte. Ueber den Geist und künstlerischen Werth dieser Doppelsymphonie haben wir uns bereits früher, als dieselbe in einem unserer Gewandhaus-Concerte noch als Manuscript aufgeführt wurde, ausgesprochen und brauchen daher jetzt nichts weiter hinzuzufügen. *Spohr* zeigt sich in jedem seiner Werke als Meister ersten Ranges, wenn auch nicht alle auf gleicher künstlerischen Höhe stehen und stehen können. *R.* †.

---

*Berlin*, den 1. November 1843. Die königl. Bühne beeiferte sich im October d. J., den Verlust des Opernhauses durch werthvolle, sogar grosse Opernaufführungen im Schauspielhause temporär zu ersetzen. So wurden selbst *Meyerbeer's* Hugenotten, des beschränktern Bühnenraumes ungeachtet, mit Geschmack in Scene gesetzt, und nur die Erscheinung der Margarethe zu Pferde blieb zweckmässig aus. Mad. *Köster-Schlegel* gab die Valentine und Leonore im Fidelio als letzte Gastrollen mit Gefühl und richtigem Ausdruck, wenn gleich ihre Stimme keine zu grosse Anstrengung duldet. Ein Engagement dieser Sängerin ist nicht zu Stande gekommen, dagegen soll Dem. *Marx* auf längere Zeit gewonnen sein, was bei der vielseitigen Brauchbarkeit dieser Künstlerin für das Opernrepertoir wünschenswerth war. Eine eigentlich erste Sängerin fehlt indess noch immer. Bei der Wiederholung der Hugenotten gab Dem. *Marx* die Valentine recht gelungen, und ein neuer Tenorist, Herr *Ditt* vom Stadttheater zu Breslau, trat als Raoul mit Beifall auf. Der junge Sänger ist im Besitz einer kräftigen Bruststimme, von Umfang in der Höhe und gutem Portament. Auch durch vortheilhafte Gestalt ist derselbe zu Heldenrollen wohl geeignet, nur fehlt noch die gehörige Ausbildung in gründlicher Schule, ein besserer Tonansatz und Verbindung der Kopf- mit der Bruststimme. Wie es heisst, soll dieser Tenorist hier auf ein halbes Jahr vorläufig engagirt sein, wo er an den Herren *Bader* und *Mantius* für mimische Darstellung und dramatischen Gesang die besten Vorbilder findet. — Das Geburtsfest des Königs von Preussen wurde durch eine Rede von Dr. *Fr. Förster* und die erste öffentliche Aufführung der Tragödie Medea von *Euripides*, nach der Uebersetzung von *Donner* und *Bothe*, gefeiert, welche indess im Allgemeinen weniger, als Antigone von *Sophocles*, ansprach, obgleich Mad. *Crelinger* ihre tragische Kraft und Grösse als Medea im hohen Grade geltend machte. Die schwere Aufgabe, zu diesem Trauerspiele blos weibliche Chöre in Musik zu setzen, hat der königl. Musikdirector Herr *Taubert* glücklich gelöst, wenn man überdies den wenig lyrischen Text berücksichtigt. Ganz angemessen hat sich der Componist häufig mit melodramatischer Behandlung des Gedichts geholfen, auch durch den Wechsel von Solo- und Chorstimmen Leben in die Tondichtung gebracht, welche dennoch keinen nachhaltig tiefen Eindruck bewirken konnte. Zu billigen ist es noch, dass Herr *Taubert* die moderne Instrumentation möglichst beschränkte und einfach hielt, um nicht in zu grellem Contrast gegen das antike Drama zu stehen. — Die königl. Academie der Künste feierte (wie auch die Universität und Academie der Wissenschaften) des Königs Geburtsfest durch eine öffentliche Sitzung im Saale der Singacademie. Eine Cantate mit Chor- und Solostimmen (von Dem. *Tuczeck*, *Hoffkuntz*, und den Herren *Mantius* und *Bötticher* ausgeführt) von *L. Rellstab* gedichtet und *W. Taubert*, als ordentlichem Mitgliede der Academie, componirt, eröffnete die Feier. Hierauf folgte ein Vortrag des Secretärs der Academie, deren Wirken schildernd; demnächst ein Symphoniesatz von *C. Lührss*, am Schlusse seines academischen Cursus, und zuletzt *Händel's* prachtvolles Halleluja aus dessen Messias. Die *Taubert*'sche Composition war im Styl würdig und besonders durch die melodischen Soli ausgezeichnet, auch effectvoll instrumentirt. Eben so wirksam war die Benutzung des preussischen Volksliedes: Heil dir im Friedenskranz zum allgemeinen Schlusschor. — Die Königsstädtische Bühne feierte den 15. October durch eine Cantate in italienischer Sprache, von dem Capellmeister der italienischen Operngesellschaft Signor *Buzzola*, einem angeblichen Schüler *Donizetti's*, in Musik gesetzt und von den italienischen Sängern vorgetragen. Hierauf folgte die wenig beliebte Oper: Chiara di Rosenberg von *Ricci*. Der Concurrenz mit dem königl. Theater wegen konnte Referent letzterer Vorstellung

nicht beiwohnen. Die genannte Oper hatte derselbe bereits früher gehört, und kann sein Votum nur dahin abgeben, dass die Buffopartie darin sowohl von dem Componisten, als Darsteller des Michelotto, Sign. *Simone Grandi*, Primo Buffo Comico, am Gelungensten ausgeführt wurde. Die übrigen Musikstücke der Opera semiseria sind *Rossini* und *Donizetti* nachgebildet, und erheben sich nicht über das Gewöhnliche, ja sie grenzen zuweilen an Leerheit und Trivialität. Dennoch fehlt es auch diesem Tonsetzer nicht an Melodie, und einige Gesänge der Chiara (Signora *Malvani*), wie des Mörders Montalbano (Sign. *Capitini*), sind von guter Wirkung. Nur überbietet dieser Sänger die Stärke seiner sonoren Barytonstimme oft auf höchst unangenehme Weise in dem beschränkten Bühnenraume. Der zweite Primo Tenore, Sign. *Bianchi*, schien noch an den Folgen seiner Krankheit zu leiden, da seine, übrigens reine Stimme ungemein schwach klang, so dass die Partie des Marchese di Valmore ohne Wirkung blieb. Signora *Malvani* hat jetzt bereits mehr Theilnahme gewonnen. Die zweite Prima Donna, Signora *Ranzi* hat bis jetzt nur die Antonina in Belisario mit mässigem Erfolge gesungen, da die angesetzte Vorstellung der Norma, wegen abermaliger Krankheit des Sign. *Bianchi*, nicht Statt finden konnte. Dagegen ist der Barbiere di Siviglia von *Rossini* wieder mit gutem Erfolg in Scene gesetzt, und es haben darin am Meisten die Komiker *Panzini* als Basilio und *Grandi* als Bartolo effectuirt, jedoch auch Signora *Malvani* als Rosina und Sign. *Ferrari Stella* als Almaviva Beifall gefunden. — Die königl. Bühne brachte uns auch *Gluck's* Iphigenia in Tauris wieder zu Gehör, in welcher Oper Frau *v. Fassmann* nach längerer Ruhe mit Beifall wieder auftrat, auch die Herren *Bader* und *Mantius* als Orest und Pylades auf's Neue den lebhaftesten Eindruck erregten. Nur *Thoas* war leider nicht bei Stimme. Uebrigens wurde das herrliche Meisterwerk durchaus würdig ausgeführt. Ueber *Shakespeare's* Sommernachtstraum mit Musik von *Felix Mendelssohn-Bartholdy* ist besonders berichtet, und daher nur noch zu bemerken, dass dieses romantische Drama am 14. October zuerst vor dem königlichen Hofe im neuen Palais zu Sanssouci, hier demnächst am 18., 19., 20., 21., 26., 28, 31. v. M. und 1. d. M., mithin acht Mal in kurzer Zeit bei überfülltem Hause, mit der lebhaftesten Theilnahme gegeben ist, und gewiss noch oft gegeben werden wird, da das Begehren nach dieser Vorstellung, bei dem grossen Andrange der Theaterfreunde, noch immer nicht genügend erfüllt werden kann. So anziehend wirkt ächte Poesie, in genauestem Verein mit der Tonkunst und Scenerie. In Hinsicht des Zwischenspieles der Handwerker ist noch zu bemerken, dass Alle, namentlich auch Herr *L. Schneider* als Prologus (Peter Squenz) ganz ihren Doppelrollen genügen. Selbst der brüllende Löwe (Herr *Rüthling*), Mondschein und Wand sind hiervon nicht ausgenommen. — *Donizetti's* Tochter des Regiments und *Lortzing's* Czaar und Zimmermann gehören fortwährend zu den stehenden und beliebten Opern des Repertoirs, welches nun auch durch eine hier noch neue komische Oper des Letztern bereichert ist. Der Wildschütz oder die Stimme der Natur, nach *Kotzebue's* Lustspiel: Der Rehbock von dem Componisten vermuthlich selbst mit vielem Geschick bearbeitet, ward am 24. v. M. zum ersten Male gegeben, und hat, vorzüglich des pikanten und belustigenden Sujet's wegen, so gefallen, dass bei der Wiederholung am 29. v. M. die Billette sogleich vergriffen waren. Die Musik ist in *Lortzing's* gewöhnlicher Weise, leicht, melodiös und gut instrumentirt, wenn auch nicht neu und eigenthümlich erfunden, dennoch wirksam und ansprechend. Für das am Meisten dramatische Musikstück hält Referent die Billardscene im zweiten Act, an das effectvolle Sextett im zweiten Act von Czaar und Zimmermann erinnernd. Die vorzügliche Besetzung der Rollen trug auch wesentlich zum Erfolge der Vorstellung bei. Dem. *Tuczeck* repräsentirte die als junger Student und Bäuerin verkleidete Baronin eben so anziehend, als sie die Gesangpartie graziös ausführte. Mad. *Valentini* liess im Gesange freilich den Mangel an Klang der Stimme bedauern, stellte indess die Gräfin mit ihrer Gräcomanie sehr ergötzlich dar; eben so befriedigend im Spiel und ausgezeichnet im Gesange gab Herr *Mantius* den vom Weltschmerz geplagten, verliebten Baron. Eine höchst komische Figur war Herr *Blume* als Baculus, an den Schulmeister in *Kotzebue's* Dorf im Gebirge mit angenehmer Musik von *Weigl* erinnernd. Auch Dem. *Grünbaum* war ein recht nettes Gretchen, welche vom Bearbeiter aus Discretion zur Braut transformirt ist, welche doch eher noch für 5000 Rthlr. abgetreten werden kann, als Bakel's Frau im Lustspiel. Den Grafen spielte Herr *Bötticher* mit vielem Anstand und Galanterie, und sang seine Polonaisenarie mit ansprechender Leichtigkeit. Auch die Nebenrollen wurden gut ausgeführt. Das Publicum blieb vom zweiten Act an fast fortwährend im Lachen. Der erste Act dehnt sich zu sehr, wie überhaupt Gesangtext und Dialog zu breit ist und der Abkürzung bedarf. — Auch das Nachtlager in Granada, Oper nach dem Schauspiele von *Fr. Kind*, mit Musik von *Conradin Kreutzer*, welche hier zum ersten Male im vorigen Sommer gegeben wurde, ist mit Beifall wiederholt. Der erste, fast ganz lyrische Act entbehrt zu sehr der Handlung, der zweite aber gewinnt dramatisches Interesse. Am vorzüglichsten ist die Leistung des Herrn *Bötticher* als Jäger (Prinz) in dieser Oper. Dem. *Marx* führt den Gesang der Gabriele empfindungsvoll aus, überladet solchen indess durch oft unzeitige Verzierungen, besonders Triller, welche die Sängerin meistens an sich gut, nur in der Höhe etwas scharf und nicht immer rein ausführt. Herr *Ditt* intonirte als Gomez anfangs zu tief, sang indess die nicht eben sehr bedeutende Tenorrolle besser im zweiten Act. — Auch Concerte haben im vergangenen Monat bereits einige Statt gefunden. Als ausgezeichneter Flötenvirtuose zeigte sich Herr *Briccialdi*, sowohl was gesangreichen Ton und Vortrag, als grosse Fertigkeit in abgestossenen und gebundenen Passagen, Sprüngen, Sicherheit des Ansatzes, Doppelzunge und reine Intonation betrifft. Auch als Componist für sein Instrument zeigte Herr *Briccialdi* Geschmack, Eigenthümlichkeit und Instrumentalkenntniss. Besonders ist sein Concertino für die Flöte in Esdur keine gewöhnliche Passagen- und Melodieencompilation, auch die Zusammenstellung der Instrumente, z. B. Harfe, Hörner

und Flöte, oft recht sinnig und wirksam. — Im kleinen Saale der Singacademie fand am 1. v. M. eine musikalische Matinée Statt, in welcher sich der tüchtige Violinist Herr *Carl Hering* mit einem Concertino eigener Composition hören liess, und von dem Eleven der Academie der Künste *H. Küster* die Ouverture und erste Scene aus dessen idyllischer Operette: Die Doppelhochzeit ausgeführt wurde, welche von Talent und Kenntniss zeugt. Fast noch höhern Werth hatte eine Arie aus dessen Oratorium Judith. Eine Symphonie von *August Conradi* machte den Schluss dieser Unterhaltung für eingeladene Zuhörer. — Der ehemalige Zögling der Kunstacademie Herr *Carl Eckert*, welcher von seiner Bildungsreise zurückgekehrt war, und sich wieder nach Rom begibt, legte in einer Soirée rühmliche Beweise seines Talents und seiner künstlerischen Fortschritte als Componist, Violin- und Pianofortevirtuose dar. Am Meisten dürfte derselbe ein reines, seelenvolles Violinspiel mit Erfolg zu cultiviren haben, da schon eine der drei Kunstbestrebungen vollkommen sowohl die Zeit, als Jugendkräfte in Anspruch nimmt. Als Componist hat Herr *Eckert* sich auch in allen Gattungen versucht und bis jetzt in Gesangstücken das Meiste geleistet. Auch in der erwähnten Soirée trug derselbe den ersten Satz und das Scherzo eines von ihm selbst componirten Pianofortetrio's vor, welches im Allegro ernst und gut gehalten war, im Scherzo indess die meiste Eigenthümlichkeit geltend machte. Auf der Violine führte Herr *Eckert* eine schwere Fantasie von *Artot* und das beliebte Tremolo von *de Beriot* sehr rein, mit gutem Ton und fertig aus. — Zum Besten der *Malmène*'schen Knaben-Beschäftigungs-Anstalt fand eine Aufführung geistlicher Gesänge mit Orgelbegleitung in der Garnisonkirche, wegen der Concurrenz mit dem Sommernachtstraum bei geringer Theilnahme, Statt, obgleich die Auswahl der Compositionen von *Mendelssohn*, *Meyerbeer*, *Haydn*, *Mozart* und *B. Klein* reichhaltig genug war. — Im Concertsaale des königl. Schauspielhauses ist jetzt drei Mal wöchentlich französisches Theater. Sonntags werden deutsche Lustspiele im Saale und Opern im Schauspielhause gleichzeitig gegeben. Auch in Potsdam finden wöchentlich Vorstellungen Statt. Der Bau des Opernhauses schreitet unausgesetzt vor. Rege Benutzung aller Kräfte ist nicht zu verkennen.

Am 30. v. M. war das erste Abonnement-Concert des *J. Schneider*'schen Gesanginstituts. Es kam darin 1) das Magnificat von *F. Durante* mit Orchesterbegleitung, 2) der 128. Psalm von *L. Spohr*, vom Herrn MD. *Schneider* wirksam instrumentirt, 2) Herbst und Winter aus *J. Haydn's* Jahreszeiten zur recht gelungenen Ausführung. — Die Singacademie beginnt ihre Winterconcerte am 22. d. M. mit *Händel's* Alexanderfest und wird auch das Geburtsfest der Königin am 13. November durch eine geistliche Musikaufführung in der Garnisonkirche zu wohlthätigem Zweck feiern. Auch sind mehrere Concerte für diesen Monat bereits angekündigt, z. B. von dem Flötenvirtuosen *Briccialdi*. So verspricht denn die beginnende Wintersaison manchen interessanten Kunstgenuss, da auch die Symphoniesoiréen der königlichen Capelle am 29. d. M. beginnen sollen.

---

*Cassel.* Im Laufe des Septembers kamen bei uns fast ausschliesslich ältere vorzügliche Opern zu Gehör, von denen wir unter Anderm Joconde, den Wasserträger, Don Juan, die Zauberflöte erwähnen, deren Aufführung recht befriedigend war. In der am 23. erfolgten Aufführung der Zauberflöte debütirte als Pamina Fräul. *Miller* vom Stadttheater zu St. Gallen als Gast. War auch ihre musikalische Auffassung dieser Partie nicht die tiefste und kunstschönste, so erfreute uns doch die Sängerin durch ihre jugendlich frische, kräftige, metallvolle und umfangreiche Stimme. Ihr Stimmfond scheint uns eben so reichhaltig als dauerhaft. Dagegen steht die Formation ihrer Töne mit der Quantität insbesondere des ihr für die mittlere und höhere Region zu Gebote stehenden Klangstoffes bis jetzt noch nicht in dem geeignetsten Verhältniss, und sie wird gewiss bei zweckmässig fortgesetzter Ausbildung ihrer Mittel diese mit noch grösserem Vortheil benutzen lernen. Nachdem Fräul. *Miller* als Gabriele im Nachtlager mit Beifall aufgetreten war, ist sie für unsere Bühne engagirt worden. — Am 12. October fand bei überfülltem Hause die erste Aufführung der komischen Oper Czaar und Zimmermann von *A. Lortzing* statt. Die in einzelnen Partieen recht gelungene Darstellung war von dem allgemeinsten und lebhaftesten Beifall begleitet. Allgemein wird es bei uns — wie wohl überall, wo das Werk zur Production gelangt ist — anerkannt, dass *Lortzing* sich dadurch ein unbestreitbar grosses Verdienst um die deutsche Bühne erworben hat, indem wir es nicht vermögen, in der neueren Zeit ein Werk dieser leichteren Gattung von einem deutschen Meister dem hier angeführten in musikalischer Hinsicht gleichzustellen. Die Composition des für die komische Oper geeigneten Stoffes finden wir eben so wohl characteristisch als ächt musikalisch. Zeichnet sich die Musik auch nicht gerade durch Neuheit der Gedanken aus, so herrscht doch überall eine dem Sujet vollkommen entsprechende Leichtigkeit und Natürlichkeit, alle Tonstücke haben eine technisch gute, abgerundete Form, die Instrumentation ist einfach und characteristisch und der Gesang bequem ausführbar. Es ist nicht mehr an der Zeit, auf die einzelnen Nummern dieses Werkes, das schon so oft in musikalischen Blättern Gegenstand der Besprechung gewesen ist, einzugehen, und wir schliessen darum unser Referat über dasselbe mit der Bemerkung, dass während der Aufführung Fräul. *Eder* (Marie), und die Herren *Birnbaum* (van Bett), *Biberhofer* (Czaar) und *Derska* (Marquis) vom Publicum ausgezeichnet wurden. Am 2. October, an welchem Tage der Verein der deutschen Philologen und Schulmänner hier in dem Saale des Abendvereins seine erste Sitzung hielt, kam in demselben Locale zu Ehren der gelehrten Gäste *Sophocles'* Antigone in der deutschen Uebersetzung von *Böckh* *) und mit der Composition der Chöre von *Mendelssohn-Bartholdy* zum ersten Male zur Aufführung. Obgleich die dazu gewählten Darstellungsmittel insofern beschränkt genannt werden können, als die Dichtung vorgelesen und die Musik im Clavierauszug aufge-

---

*) Der Text des Chores doch wohl nach der Uebersetzung von *Donner*. *D. Red.*

führt wurde, so war doch die Aufführung eine sehr gelungene und effectvolle. Um dieselbe machte sich als Lector Herr Hofrath *Niemeyer* verdient. Die Direction der Musik hatte Herr Capellmeister *Spohr* übernommen. Die Chöre wurden von den Mitgliedern des Cäcilienvereins und der Singacademie ausgeführt. Was die Composition selbst anlangt, so gewährt dieselbe uns ein hohes Interesse, indem sie uns der grossartigen Dichtung des *Sophocles* in hohem Grade angemessen erscheint, und wir darin abermals einen Beweis von dem seltenen Grade der geistigen Bildung, der tiefen Erfassung und kunstschönen Darstellung des verehrten Tonmeisters erkennen. Dem Vernehmen nach wird nächstens eine zweite Aufführung des Werkes veranstaltet werden. *O. K.*

## *Feuilleton.*

*Friedrich Buschmann* in Hamburg, dessen Vater bekanntlich das Terpodion erfand, hat gegenwärtig eine Physharmonika nach einer neuen eigenthümlichen Construction vollendet, wodurch diesen sonst etwas schwierig zu behandelnde Instrument für jede Concertmusik anwendbar wird, ganz Ausserordentliches aber als Begleitung des Gesanges leistet.

Zu der S. 804 dieser Blätter erwähnten Einweihung des neuen Theaters in Bremen ist nachträglich noch zu bemerken, dass die erste in dem neuen Gebäude aufgeführte Oper *Spohr's* Jessonda war.

In Königsberg wollte man, unter dem Protectorate des Oberpräsidenten *Bötticher*, eine grosse musikalische Academie errichten, um darin die vereinzelten musikalischen Kräfte der Stadt für grosse Aufführungen zu vereinigen. Unternehmer waren Dr. *Zander* und Musikdirector *Sobolewski*; eine Commission von fünf Mitgliedern entwarf die Statuten; bei Berathung der letzteren traten jedoch mehrfache Zerwürfnisse ein, welche das Scheitern der ganzen Unternehmung befürchten lassen.

In Frankfurt a. M. hat ein junger Pianist aus Wien, *Ernst Pauer*, Schüler von *Mozart* (Sohn) und *Sechter*, ein Concert zum Besten der Mozartstiftung gegeben und sich als vielversprechendes Talent bewährt. — Der Violinist *Prume* (der also weder gestorben noch wahnsinnig geworden ist, wie mehrere Blätter meldeten) hat daselbst mit grossem Beifall Concerte gegeben.

*Liszt* hat in München nach zwei für sich selbst gegebenen Concerten zwei Mal zu wohlthätigen Zwecken gespielt, das letzte Mal im Theater zum Besten der in Griechenland bedrängten Deutschen. Das Haus war übervoll, der Beifall übergross, und der Reinertrag gegen 1200 Fl.

Die Herren *Diday* und *Petrequin* in Paris erklären den Mechanismus der Fistelstimme auf folgende Weise: Um einen Fistelton hervorzubringen, sagen sie, wird die Stimmritze in einen Zustand versetzt, wobei die Stimmritzenbänder nicht mehr nach Art eines Mundstückes vibriren können. Ihr Umfang stellt alsdann das Mundloch einer Flöte dar, und wie bei Instrumenten dieser Art wird der Ton nicht durch Vibriren der Oeffnung am Mundstücke, sondern durch Vibriren der Luft gegen diese hervorgebracht. Nur bei dieser Annahme ist es möglich, sich die verschiedenen Nüancen des Fisteltones zu erklären, wie z. B. seinen hellen Klang, seine scharfe Begränzung, die Leichtigkeit und die wenige Anstrengung, welche zu seinem Hervorbringen nöthig ist, sein vollkommenes Fehlen bei Bassisten (?), die Unmöglichkeit, eine sehr hohe Note durch einen Brustton hervorzubringen, ohne dass er den Fistelton annehme, in dem Moment, wo man ihn verstärken will u. s. w. — Nimmt man zwischen die Lippen das Mundstück eines Fagottes oder einer Oboe, und entlockt ihm auf die gewöhnliche Weise einen Ton, so wird man ohne Mühe finden, dass die hervorgebrachten Töne durch ihren Klang vollkommen die Töne der Brust darstellen. Aendert man darauf die Lage der Lippen nicht, sondern führt, ohne im Blasen sich zu unterbrechen, eine anatomische Pincette oder ähnliche Zange ein, so dass ihre beiden Arme an den Seitentheilen sich anlegen, so bemerkt man in demselben Moment eine Veränderung in dem Tone. Früher voll und vibrirend, wird er plötzlich scharf und pfeifend. Dieses ist der Uebergang der Töne eines Mundstückes zu den Flötentönen, vom Brusttone zur Fistel; denn die Uebereinstimmung zwischen diesem vitalen und mechanischen Phänomen ist so deutlich, die Vergleichung so treffend, dass man unwillkürlich darauf kommt. (*Frorieps Not.*)

Aus Berlin wird gemeldet: Der Bau des Opernhauses schreitet unter Oberaufsicht des Generalintendanten der Hofmusik Grafen *v. Redern* und unter Leitung des Hofbaurathes *Langhans* ungemein rasch vorwärts; gegenwärtig wird sogar Abends bei Lampenlicht gearbeitet. Man hofft am 13. November das Gebäude schon zu richten. Im Frühjahr müssen Maurer und Zimmerleute ihre Arbeit schon beendet haben, und am 15. October künftigen Jahres, dem Geburtstage des Königs, soll die Einweihung erfolgen.

Von den 360—370 Zeitschriften, welche in Paris erscheinen, verbreiten sich 11 über musikalische Gegenstände; die bedeutendsten darunter sind bekanntlich die Schlesinger'sche Revue et Gazette musicale, und die France musicale der Gebrüder Escudier — jene mehr für das deutsche Element in der Musik, diese mehr für das eigentlich französische Musikwesen kämpfend.

*Musard*, der Pariser *Strauss*, hat sich mit einer jährlichen Rente von 80,000 Franken auf seine Villa bei Paris zurückgezogen; blos die zwölf Maskenbälle der grossen Oper wird er noch gegen das enorme Honorar von 15,000 Franken dirigiren.

Die Gesangvereine am Taunus entwickeln ein immer regeres Leben. So fand am 29. October in Bockenheim ein heiteres Gesangfest Statt, woran die benachbarten Vereine, 200 Sänger an der Zahl, unter Leitung des Bockenheimer Directors Herrn *See*, Theil nahmen. — Die Liedertafel zu Wetzlar, unter Leitung des Herrn *Grumbach*, besteht erst seit einem Jahre (sie feierte am 29. October ihr Stiftungsfest), soll aber bereits Ausgezeichnetes leisten.

*Liszt's* Oper soll bereits grösstentheils fertig sein; das Buch ist von *Georges Sand* und aus ihrem neuesten Roman: „Consuelo" entnommen. Der Tonsetzer wird in Paris erwartet und die Oper soll zum Frühjahr in die Scene gehen.

Ein deutscher Tenorist *Ritscher*, welcher in den ersten Salons von Paris viel Aufsehen erregt und grossen Beifall gefunden hatte, ist vor Kurzem verhaftet worden, und zwar aus einer Anklage wegen angeblicher Gaunerei. Indessen soll Alles für seine völlige Unschuld sprechen und daher ein völlig freisprechendes Erkenntniss zu erwarten sein.

Die nordamerikanischen Buchhändler haben sich mit einer Bittschrift an den Congress gewendet, worin sie auf Festsetzung eines literarischen Eigenthumes und auf energischen Schutz desselben auch für ausländische Werke, dringen. Jedenfalls würde sich dieser Schutz auch auf musikalische Werke erstrecken, obwohl dieselben dabei nicht ausdrücklich erwähnt sind.

Am 25. October ist in Petersburg die italienische Bühne auf dem grossen Nationaltheater mit *Bellini's* Piraten eröffnet worden. Das Haus war gedrängt voll, trotz der hohen Abonnementpreise (für 40 Vorstellungen, worin 8 Opern gegeben werden, kostet eine Loge des ersten Ranges 800, der Belétage 1000, Lehnstühle der ersten drei Reihen 320 und 240 Silberrubel); den grössten Enthusiasmus erregte *Tamburini*.

In Paris ist der Prospectus eines neuen deutschen Journals ausgegeben worden, welches den Titel führt: „Vorwärts! Pariser Signale aus Kunst, Wissenschaft, Literatur, Theater, Musik und geselligem Leben." Es erscheint davon wöchentlich zweimal ein ganzer Bogen, und der jährliche Preis ist 24 Franken.

Redacteur: *M. Hauptmann*.

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien

## und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom 14. bis 20. November d. J.*

*Chopin, F.*, Ballade p. le Pfte. Op. 52. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1 Thlr.
— Polonaise p. le Pfte. Op. 53. Ebend. 1 Thlr.
— Scherzo p. le Pfte. Op. 54. Ebend. 1 Thlr. 5 Ngr.
*Döhler, T.*, Gr. Valse brill. p. le Pfte. Op. 47. Ebend. 1 Thlr.
*Freyse-Sessi, E.*, Deutsche Lieder v. H. Heine, Mosen u. Rellstab f. 1 Singst. u. Pfte. Op. 2. Christiania, Dahl. 18 Ggr. n.
*Gäbler, E. F.*, Trauer-Cantate f. d. 4stimm. Chor m. Solis u. Orch. od. Orgel. Op. 7. Partitur. Grünberg, Levysohn. 1 Thlr. n.
*Kalkbrenner, F.*, et *Panofka*, Duo p. Pfte et Viol. sur: La Favorite. Op. 166. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1 Thlr. 5 Ngr.
*Kalkbrenner, F.*, Etudes fac. et progr. p. le Pfte. Op. 169. No. 1, 2. Leipzig, Breitkopf et Härtel. à 1 Thlr.
*Kayser, H. E.*, Divert. mod. p. Pfte et Viol. sur: Elisire d'amore. Op. 4. Cah. 4. Hamburg, Cranz. 20 Ggr.
*Körner, W.*, Orgelfreund. Band 3. Heft 6. Erfurt, Körner. 15 Sgr.
— Präludien-Buch. Lief. 2. Ebend. 15 Sgr.
*Mozart, W. A.*, Symphonieen f. Orch. No. 1 in D. No. 2 in G moll. No. 3 in Es. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. à 2 Thlr. 15 Ngr.
*Reissiger, F. A.*, Les fleurs du Printemps. 6 Valses p. le Pfte. Op. 50. Christiania, Dahl. 18 Ggr. n.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

---

# Ankündigungen.

## Mozart's Symphonieen in Auflegestimmen.

Zu den in unserm Verlage erschienenen Partituren der Mozart'schen Symphonieen erscheinen nunmehr auch die Auflegestimmen in einer wohlausgestatteten und correcten Ausgabe. No. 1 (D dur), No. 2 (G moll) und No. 3 (Es dur) sind bereits ausgegeben und kosten jede $2\frac{1}{2}$ Thlr.

Leipzig, den 20. November 1843.

**Breitkopf & Härtel.**

---

Im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig sind so eben folgende Werke erschienen:

| | Thlr. | Ngr. |
|---|---|---|
| **Chopin, F.**, Ballade pour le Piano. Op. 52 | 1 | — |
| — — Polonaise pour le Piano. Op. 53 | 1 | — |
| — — Scherzo pour le Piano. Op. 54 | 1 | 5 |
| **Döhler, Th.**, 2me Grande Valse brillante pour le Piano. Op. 47 | 1 | — |
| **Dürrner, J.**, 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 7. No. 1. Wer ist ein Mann? No. 2. Juchhei! Juchhei! Blümelein. No. 3. Wie ist es möglich dann. No. 4. Der Schnee, der gestern noch in Flöckchen vom Himmel fiel. No. 5. Wenn man beim Wein sitzt. No. 6. Das Lied vom Wein ist leicht und klein. Partitur und Stimmen | 1 | — |
| **Eckert, C.**, 12 Charakterstücke für das Pianoforte. Op. 17. Heft 1. 2 à | — | 25 |
| **Franck, E.**, Album für das Pianoforte. Op. 5 | 1 | 10 |
| **Gade, N. W.**, Sonate für das Pianoforte und Violine. Op. 6 | 1 | 20 |
| **Halevy, F.**, Ouverture zur Oper: Karl VI. für das Pianoforte | — | 15 |
| **Kalkbrenner, F.**, Etudes faciles et progressives pour le Piano calculées de l'indépendance aux doigts. Op. 169. No. 1. 2 à | 1 | — |
| **Kalkbrenner** et **Panofka**, Duo pour Piano et Violon sur l'Opéra: La Reine de Chypre de F. Halevy. Op. 167 | 1 | 5 |
| — — Duo pour Piano et Violon sur l'Opéra: La Favorite de Donizetti. Op. 166 | 1 | 5 |
| **Kratzer, A.**, 2 Mazurkas et Galop pour le Piano | — | 5 |
| — — 4 Mazurkas pour le Piano | — | 5 |
| **Lachner**, Potpourri nach Themen der Oper: Catharina Cornaro für das Pianoforte. No. 62 der Sammlung von Potpourris | — | 20 |
| **Wolff, E.**, 13me grand Duo brillant sur l'Opéra: Charles VI. de F. Halevy pour le Piano à 4 mains. Op. 86. | 1 | — |
| — — Grande Valse sur Charles VI. de F. Halevy pour le Piano. Op. 88 | — | 15 |

Nächstens erscheint in demselben Verlage mit Eigenthumsrecht:

**Wolff, Ed.**, L'art de l'expression. 24 Etudes faciles pour le Piano. Op. 90.

---

Im Verlage der Hofmusikalienhandlung von **C. Bachmann** in Hannover erscheint am 31. December mit Eigenthumsrecht gleichzeitig mit der Pariser und Londoner Ausgabe:

## Introduction, Caprices et Finale

sur un Thème favori de l'Opéra: Il Pirata, pour Violon principal

*avec accompagnement d'Orchestre, ou de Quatuor ou de Piano*

composés par

**H. W. Ernst.**

Oeuv. 19.

---

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung (*J. Guttentag*) in Berlin, breite Strasse, No. 8, ist so eben erschienen:

**Taubert, W.**, Chöre zur Medea des Euripides. Op. 57. Clav.-Auszug. Preis $2\frac{1}{3}$ Thlr.
— — Introduction zur Medea für Pianoforte à 2 mains. $7\frac{1}{2}$ Sgr.
— — Klänge aus der Kinderwelt. 12 Lieder von Hoffmann von Fallersleben aus des Knaben Wunderhorn u. A., mit Begleitung des Pianoforte. Op. 58. Preis 25 Sgr.
— — Gruss an Schlesien. 5 Lieder in schlesischer Mundart von Hoffmann, Viol und Geisheim mit Begleitung des Pianoforte. Op. 59. Preis 15 Sgr.

Diese Lieder sind für den Sänger belohnend, und für die Gesellschaft erheiternd. Für ihren musikalischen Werth bürgt der Name des Autors.

---

### Concerte in Cöln am Rhein.

Die unterzeichnete Direction wird im Laufe dieses Winters sechs Abonnement-Concerte unter Leitung des städtischen Musikdirectors Herrn *Heinrich Dorn* veranstalten.

Künstler von Ruf im Vocal- oder Instrumental-Fache, welche während jener Zeit unsere Gegend besuchen und in einem dieser Concerte mitzuwirken wünschen sollten, belieben sich deshalb unter Angabe ihrer Bedingungen frühzeitig an unser Mitglied Herrn *Johann Maria Farina*, gegenüber dem Jülichs-Platz, zu wenden.

Cöln, am 1. November 1843.

*Die zeitige Direction der Concert-Gesellschaft.*

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten November. № 48. 1843.

**Inhalt:** *Literarische Notizen.* — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Die musikalische Vorfeier des Geburtsfestes des Königs von Preussen zu Erfurt. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

## *Literarische Notizen.*

(Vom Mailänder Correspondenten mitgetheilt.)

Notazione stenografica musicale inventata dal Maestro *Gaspare Romanò*. Milano (1842), Autore. 4 Seiten Querfolio im Stich. (In diesem Jahr 1843 Einiges nach dieser Stenographie, darunter ein Galopp von *Liszt*, von demselben Verfasser herausgegeben.)

Intorno allo scrivere la Musica. Lettera di *Bartolomeo Montanello a Marco Becafichi*. Milano, Ricordi, 1843, 28 Seiten in 8. mit einer Erläuterungstabelle. (NB. Der wahre Name des Verfassers ist *Girolamo Calvi*, aus Bergamo.)

*Joseph Raymond*: Essai de simplification musicographique, avec un précis analitique des principaux systèmes de notation musicale proposés depuis le 19. Siècle. Paris, Latte, 1843. 4 Bog. in gr. 8. mit zwei Kupfertafeln.

Conventionelle Zeichen, Chiffern für die allgemein angenommene Notenschrift zu erfinden, ist eben nicht schwer; man hat deren von je her nicht wenige vorgeschlagen, aber man kehrte sich nicht daran. Dasselbe Schicksal traf schon bei ihrem Entstehen jene der angezeigten Herren Romanò, Calvi und Raymond (im Vorbeigehen gesagt, die von Herrn Calvi ist fast hebräischen Drucklettern ähnlich). Eine ganz andere Sache ist es, wenn eine vorgeschlagene Notenschrift reelle und vielfältige Vortheile gewährt, wie Gambale's in diesen Blättern mehrmals besprochene Riforma musicale. Ihr Nutzen ist einleuchtend und unbestreitbar; wird sie aber nicht von Regierungen oder auf andere Weise kräftig unterstützt, so steht ihr leider nach ihres Erfinders Tod das Loos aller Andern bevor.

---

Catalogo delle opere musicali del celebre maestro cavaliere *Francesco Morlacchi*. Perugia (Juli 1843), in 8.

Dieser von Herrn Antonio Mezzanotte herausgegebene gedruckte Catalog enthält alle Compositionen des verstorbenen Capellmeisters Morlacchi, die sich zugleich theils im Original, theils in der Copie in dessen Vaterstadt Perugia befinden. Er ist in zwei Theile abgetheilt, deren erster die Kirchenmusik, der zweite die Theater- und Kammermusik begreift. Il Ritratto war die erste Oper, die Morlacchi zu Verona, 23 Jahr alt, componirt hat.

*Rossini e Bellini.* Risposta ad uno scritto pubblicato a Palermo. Dissertazione analitica e paragonata sulle opere de' due maestri. Cenno storico degli antichi compositori. Osservazioni sull' entità musicale de' Maestri Italiani de' nostri giorni. Del cav. *di Ferrer*, istruttore pubblico della città di Napoli. Faenza, presso Montanari e Marabini, 1843. 51 S. in 12.

Es ist zu seiner Zeit in diesen Blättern des Federkriegs Erwähnung geschehen, welchen die Schrift des Herrn Liborio Musumeci, betitelt: Parallelo fra i due maestri Rossini e Bellini erweckt hat. Der Verfasser, ein Sizilianer und Bellini's Fanatiker, wurde damals als ein Monomaniacus betrachtet. Wie nun Herr Ferrer nach Jahren die Sache abermals aufwärmt, ist schwer zu begreifen. Die auf Titelblatt angekündigten Zugaben zur Risposta sind wahrlich höchst unbedeutend. Das Ganze dreht sich darauf herum: Bellini halte mit Rossini keinen Vergleich aus, er habe blos zwei Meisterstücke geschrieben: den Pirata und die Straniera, die gewissermassen Mozart's verführerische Reize, Weber's tiefe Einsicht und Gluck's Pathetisches athmen; seine nachherigen Opern seien Wiederholungen der letztern, überhaupt monoton; überdies habe er zuweilen in der Characteristik und in der Behandlung der Worte Böcke gemacht. Unsinnig sei der Vergleich, den man zwischen Bellini und Pacini und gar (zu Messina) zwischen Bellini und Meyerbeer machen wollte. Nun folgen dürftige Bemerkungen über die Maestri Caraffa (anfänglich Scudiere an Murat's Hofe), Donizetti, Mercadante, Pacini und Costa (Letzterer Neapolitaner, dermalen Director der italienischen Oper zu London). Ohne eben beiden Ersteren grosses Lob zu ertheilen, heisst es von Mercadante, er hätte besser gethan, Kirchenmusik, als für's Theater zu schreiben; Pacini verstehe sich trefflich auf Cabaletten. Zuletzt wird über Rossini's Verdienst (dem Carpani nachgeschrieben) gesprochen. Sonderbar genug findet der Verfasser in Rossini's Opern, namentlich in der Donna del Lago, im Wilhelm Tell und Barbiere di Siviglia die Localfarbe so trefflich von ihm beobachtet (im Barbiere di Siviglia doch wohl überall nur nicht in Spanien); nun erst in dessen Stabat mater, das eben so original (?) als erhaben (!) ist.

---

Lo Stabat mater di Rossini, giudicato dalla Stampa periodica francese, italiana, ossia Raccolta de' migliori

articoli artistici pubblicati dal giornalismo delle due Nazioni sovra tal argomento. Milano, Ricordi, 1843 in 8.

Ein italienisches Journal stellte die Frage auf, warum diese Schrift blos die Urtheile der französischen und italienischen, und kein einziges der deutschen Presse über Rossini's Stabat mater gedruckt hat? .... Antwort: weil auch kein einziges der teutonischen Presse günstig hierüber lautet.

---

Contemporary Musical Composers. (Gleichzeitige Tonsetzer.) *A. F. Lindblad.*

Unter dieser Aufschrift enthält das Londoner Athenaeum, No. 801, S. 220, im Wesentlichen Folgendes: Wenige, glauben wir, werden nicht zugeben, dass musikalische Schöpfung in Europa in einem Aufschubzustand (State of suspense), dem der Erschöpfung sich befindet. Die italienische, deutsche und französische Schule haben Niemanden jünger als Mendelssohn aufzuzeigen. Rossini schweigt eigensinnig (capriciously). — Meyerbeer im Glanze seines Renommé's ist vorsichtig und zurückhaltend. — Spohr bemüht sich das Malerische im Dramatischen zu vollenden (achieve), und Auber ist noch picant mehr durch's Wiederholen als durch Mannichfaltigkeit. Dies ist nun der Augenblick, in ferneren Orten als die bis jetzt betretenen (beaten tracts) des Continents verdienstliche Werke und Autoren von Individualität zu suchen. Mehr als eine Anzeige hat uns nordwärts eingeladen. Der Russe Gebel, welcher die Kammermusik bereichert, beginnt seine Bahn in unsern auserlesenen Zirkeln. Obwohl der obbenannte Schwede nur ein Liedercomponist sei, so verdient doch das Anziehende und die Individualität seiner Compositionen eine eigene Notiz.

Die bezeichnenden Züge der italienischen, deutschen und französischen Liedercomposition muss Jeder, der den Bau der Vocalmusik untersucht, einsehen. Der Italiener verlangt Fluss und Annehmlichkeit; beim Deutschen ist der Sänger untergeordnet; in der französischen Romanze herrscht das Picante vor. Man könnte behaupten, damit ein Lied vollkommen sei, müsse es italienische Melodie, deutsche intellectuelle Solidität und französischen Esprit vereinigen. Es existiren nur wenige Muster von dieser seltenen Manufacture (sic): Schubert's Ave Maria, Rossini's Marinari und Halevy's Romanze in Guido et Ginevra.

Herrn Lindblad's Musik ist uns willkommen, weil sie weder den italienischen noch deutschen und französischen, sondern ihren eigenen Character besitzt. Worin er besteht, ist etwas schwer zu definiren; aber der Leser kann sich ihn einigermaassen begreiflich machen, wenn er die schwedischen und russischen Melodieen kennt. Ersterer hat bereits vor mehreren Jahren zu Berlin den „Nordensaal" herausgegeben, der sehr interessant und eben so wesentlich als die Steyrer Ländler und das Tyrolerjodeln ist. So sein „Klosterraub," Lied von Nelken, und die zwei Nummern Lieder, die wir vor uns haben. Sie haben mehr Ton als die gleichzeitigen deutschen und weniger Gemeinsätze als die italienischen, keine solche unvocalische Progressionen und zu ausgearbeitete (over-elaborate) Begleitung als die französischen Lieder. Herr Lindblad hat unter Zelter zu Berlin studirt.

---

## Recensionen.

*Fr. Kücken:* Die sanften Tage, Gedicht von *L. Uhland*, für Sopran, Tenor und Bass und Männerchor ad lib., mit Begleitung des Pianoforte. Op. 43. Dresden, bei W. Paul. Preis 1⅓ Thlr.

Wo sich drei Stimmen der in der Ueberschrift bezeichneten Gattung zusammenfinden, die, mit gutem Klange gesegnet, sich mehr für ruhig getragenen Gesang als brillante Rouladen eignen, da werden diese sanften Tage (Referent mag nicht entscheiden, ob Uhland dieses kleine Gedicht wirklich so benannt hat) mit dem schönsten Behagen genossen werden. — Die Form des Canons ist glücklich gewählt, um, nach einem kurzen, angemessenen Vorspiel den Eintritt der Stimmen vortheilhaft zu gestalten und dem anmuthigen Motiv Eingang zu verschaffen. Wo der Sopran die Führung der Melodie übernimmt, tritt der (sehr zurückgehaltene und einfach behandelte) Männerchor hinzu. Der Componist bezeichnet auf dem Titelblatte diesen Chor etwas auffallend als willkürlich (ad libitum), da er doch, gleich nach seinem ersten, blos begleitenden Eintritt, völlig selbständig, ohne die Solostimmen, ja selbst mit neuen Worten, die erst dann von den Solostimmen wiederholt werden, erscheint. Vielleicht ist dies ad libitum mehr mercantilisch als künstlerisch gemeint. Unserer Ansicht nach würde die Ausführung der hübschen Composition durch das Wegfallen des Chores bedeutend an Reiz und Wirkung verlieren, wenn auch seine Haltung nicht immer gleich lobenswerth ist, der Form nach zuweilen an die Opernchöre der Welschen, namentlich *Bellini's* erinnert, auch wohl in seinen Fortschreitungen hier und da zu viel Anhänglichkeit an die Solostimmen zeigt, wie z. B. Seite 11 im vierten und fünften Tacte. Was die Behandlung des Gedichts überhaupt betrifft, so lässt sich nicht läugnen, dass der Hauptgedanke gefällig und wohlthuend hervortritt, und Form und Colorit dem Ganzen angemessen erscheinen. — Die öftere Wiederholung der Worte: „Ich bin so hold den sanften Tagen" stört Anfangs weniger, ja sie erscheint sogar ziemlich motivirt; als dieselben Worte aber später immer auf's Neue wiederkehren, so dass diese vier ersten Zeilen, mit Ausnahme einer vierzeiligen Episode, den ganzen Inhalt der ziemlich ausgesponnenen Composition ausmachen, da nehmen die sanften Tage unwillkürlich noch eine — andere Eigenschaft an. Wir wollen nicht verkennen, dass der Componist sich bemüht hat, diese häufige Wiederholungen durch neue Wendungen und mancherlei Gruppirungen zu beschönigen; der Wortlaut bleibt dennoch immer derselbe. Einige dieser Bestrebungen, die Worte neu erscheinen zu lassen, sind wohl nicht ganz glücklich zu nennen, auch bleibt bei Stellung und Betonung Manches zu wünschen übrig. Dass der Componist dem Dichter (in der dritten Zeile) durch das müssige „so" einen Dactylus in seine loyalen Jamben hineinpracticirt,

wie es scheint, um der Dehnung auf „Himmel“ zu entgehen, mag als Licenz gelten, obgleich die dadurch entstehende Zusammenstellung: „so bläulich“ nicht eben vorzüglich ist; wenn aber späterhin willkürlich bald von sanften Tagen, und bald darauf vom sanften Tag die Rede ist, so dürfte dieser Uebergriff doch kaum zu billigen sein, zumal da der (wahrscheinliche) Zweck, zuweilen mit einer männlichen Endung statt der weiblichen zu schliessen, leicht auf andere Weise erreicht werden konnte. Wenn wir unbefangen diese kleinen Mängel bezeichneten, so gestehen wir um so lieber, dass sie von den Vorzügen, ja Schönheiten des Ganzen bei Weitem überwogen werden, und fügen hinzu, dass wir diesen „sanften Tagen“ überall die günstigste Aufnahme prognosticiren.

---

*D. F. E. Auber*: La Part du diable (Des Teufels Antheil), komische Oper in drei Acten, nach dem Französischen des *Scribe* für die deutsche Bühne bearbeitet von *H. Börnstein* und *Carl Gollmick*. Vollständiger Clavierauszug. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Preis 12 Fl. 30 Kr.

Da es bei den neuen Operngebilden, die uns von jenseits des Rheins überfluthen, nun durchaus nicht mehr auf strenge Characteristik, logischen Zusammenhang, Wahrscheinlichkeit und — Möglichkeit ankommt, und ein lebendiger Dialog und picante Situation die völlig genügenden Bestandtheile eines Libretto bilden, so müssen wir dem vorliegenden Opernsujet diese Eigenschaften in hohem Grade zusprechen. Die beiden Rollen des Rafael und besonders die des Carlo Broschi sind gewiss zu den dankbarsten zu zählen, und Carlo wie Rafael erscheinen in Situationen, die wirklich originell sind und zu den picantesten der komischen Oper gehören. Der Dialog in dieser Oper ist prädominirend, aber er ist fast immer interessant und so gewürzt, wie die theatralischen Gourmands es nur immer wünschen können. Wäre es Auber gelungen, auch seiner Musik dieses Interesse und diese Würze zu verleihen — mit andern Worten: wäre ihm dieses Opernbuch in jener glücklichen, geistesfrischen Periode geboten worden, wo er den Fra Diavolo, die Braut componirte, so wären wir höchst wahrscheinlich um eine treffliche komische Oper reicher. Der Genius der Gegenwart scheint ihm aber nicht mehr seine volle Gunst zu schenken, denn wir müssen es unumwunden gestehen: dies neueste Werk zeigt von allen seinen Vorzügen, die wir an Auber früher so freudig anerkannten, fast nur — Routine! — Man könnte überhaupt versucht werden, seine neueren Opern als Lebensläufe in absteigender Linie zu bezeichnen, so sehr vermisst man in ihnen Nerv und Lebensfrische. Wenn uns sonst freundliche, oft unwiderstehliche Gedanken und Melodieen in rascher Folge aus seinen heitern Werken entgegenkamen, so müssen wir jetzt lange, und oft vergeblich ihrer Erscheinung harren, bisweilen sogar eine Phrase, eine Figur für eine Melodie hinnehmen. Das sind allerdings unerfreuliche Betrachtungen, aber das zu besprechende Werk ruft sie unwillkürlich hervor.

Betrachten wir nun das Ganze, mit Einschluss der Ouverture aus nur 15 Musikstücken bestehend, etwas näher.

Die Ouverture hat ganz entschieden Form und Wesen eines Potpourri; an Abwechselung fehlt es diesem durchaus nicht, denn es ändert acht Mal die Farbe, d. h. Tempo und Motiv. Doch ist die Wirkung dieser Ouverture gewiss eine nicht ungünstige, wenn auch nicht eben hinreissende. Den Reiz der Mannichfaltigkeit hat sie gewiss, und die Stretta am Schlusse ist frisch und lebendig gehalten.

No. 1. Tenorarie (Rafael). Fliessende Cantilene, aber ohne alle Eigenthümlichkeit. Die harmonischen Rükkungen, die dieser Arie noch einiges Colorit verleihen, sind nur leider schon von Auber selbst, wie von andern gebraucht worden, und wirken daher nur zweifelhaft. Wie wenig nun auch diese Cavatine Hervorstechendes und Einnehmendes hat, sie gehört dennoch wegen ihrer Sangbarkeit und einer gewissen Weichheit zu den Stücken der Oper, die noch die beste Wirkung machen; sie bedingt vorzüglich ein gutes Portament.

No. 2. Scene und Arie von Carlo Broschi (Sopran). Das sentimental gehaltene Andante (Esdur, $^6/_8$) ist sehr matt, und wo das Gewöhnliche vermieden werden soll, erscheint es gezwungen. Mit dem Eintritt des Allegro moderato, Asdur, wird die Sentimentalität beseitigt, und nun gewinnt auch das Ganze etwas mehr Wärme und Gesundheit. Ist auch die Form dieses Allegro — ach, wie oft! schon in ganz anderen Beziehungen vorgekommen, erfrischt das Ganze auch mehr durch seine anregenden Rhythmen, als durch neue gewinnende Motive, so ist es doch wohl geeignet, dem ersten Auftritt des Carlo Broschi Interesse zu verleihen. Die Solfeggie am Ende bietet in ihrer frappanten Modulation einige Schwierigkeiten, wird aber, gut und gewandt vorgetragen, ihre Wirkung auf das Publicum nicht verfehlen.

No. 3. Eine ganz farblose Romanze Casilden's von zwei ganz gleichen Strophen; einfach bis zur Grenze des Einfältigen. — Auch das darauf folgende Duett, No. 4, zwischen Carlo und Casilde nimmt keinen höhern Flug, und einige Stellen in demselben sind noch überdies so starr und kalt, dass man sich fragen muss, wie Auber sie bei der Durchsicht sanctioniren konnte?

No. 5. Scene, Romanze und Trio. — Das Motiv dieser Romanze bildet nun eigentlich den Hebel der ganzen Oper; es soll als Davidsharfe tönen, die das tiefe Seelenleiden des düstern, heftig bewegten Königs mildert. An eine Melodie von solcher Bedeutung, die bei ihrem ersten Erscheinen, wie bei ihrer jedesmaligen Wiederkehr electrisiren soll, kann man mit Recht hohe Ansprüche machen, und der Componist bedurfte dazu recht eigentlich der Gunst des Genius, wenn dieses Lied einen so unwiderstehlichen Zauber üben sollte, dass die plötzliche Wirkung auf das Gemüth des Königs auch dem Zuhörer als natürlich und nothwendig erscheint. Nun enthält das Lied wohl eine einfache, gefällige Cantilene, aber durchaus nicht jenen unwiderstehlichen Reiz, der durch sich selbst wirkt, und die Sängerin muss mit einer sehr wohlklingenden Stimme inniges Gefühl verbinden, wenn die Wirkung nur einigermaassen der bedeutungsvollen Situation entsprechen soll. Die wenn auch nur begleitenden Stimmen des Königspaares sind doch geeignet, den Schluss des Liedes bedeutsamer zu machen.

Der Eindruck des Ganzen kann also ein recht günstiger sein; unfehlbar durch das Werk an sich ist er aber keinesweges, und der Componist hätte viel mehr für diese Scene thun können und müssen. An einen kurzen, ziemlich indifferenten Jagdchor schliesst sich unmittelbar die Beschwörungsscene, in welcher Rafael den Asmodeus zu schlenniger Hilfe herbeiruft, da es ihm auf solidem Wege durchaus nicht glücken will. Auch hier muss der Sänger aus eigenen Mitteln das Beste hinzuthun, wobei ihn freilich die Situation selbst kräftig unterstützt. Die Auffassung dieser Scene von Seiten des Componisten ist im Ganzen schwankend und ohne Eigenthümlichkeit; besser gestaltet sich die Sache, wo Carlo als vermeintlicher Asmodeus hinzutritt, und in anspruchlosem, getragenen Gesange einen recht wirksamen Gegensatz zu der heftigen Aufregung des mystificirten Rafael bildet. Dies gilt jedoch nur von dem Andante dieses ziemlich weit ausgeführten Duetts, das in seinem weitern Verlauf, im Vergleich mit der höchst picanten Situation, wo der eigentliche Teufelscontract abgeschlossen wird, ziemlich trocken erscheint. — Das ist nun wieder eines von den Musikstücken, die Meister Auber vor etwa zwei Decennien mit weit mehr Reiz und Nerv ausgestattet haben würde. Die Stretta dieses Duetts, das zugleich den Schluss des ersten Actes bildet, ist glücklicherweise noch ziemlich belebt, und gibt zuletzt den Sängern noch erwünschte Veranlassung zu einer Doppelcadenz, die nicht unbenutzt bleiben wird.

Der zweite Act beginnt nach kurzer Einleitung mit einem sanft dahin fliessenden Chor, der etwas an den berühmten Gebetchor in der Stummen erinnert. Der König schlummert in einem Lehnstuhl. Bei seinem Erwachen mahnt ihn der Grossinquisitor, die Predigt nicht zu versäumen; die Königin aber wünscht das Bessere: er möge dem Staatsrathe präsidiren! Ein Lied von Carlo, das den König sehr interessirt, hält ihn glücklicherweise so lange zurück, bis es zu spät zur Predigt ist. Wir gönnen der guten Sache gern diesen Erfolg, gestehen aber aufrichtig, dass wir eine leidliche Predigt diesem burlesken, flachen Pasticcio unbedingt vorgezogen haben würden.

No. 8. Chor und Spielscene; leicht und gewandt hingestellt, aber ohne characteristische, geniale Auffassung. Namentlich hätten wir Rafaels wiederkehrendem Liede mehr Schwung und Eigenthümlichkeit wünschen mögen.

No. 9. Quartett. Ein gutes Ensemblestück, das besonders durch seinen milden, versöhnenden Schluss einen ungemein wohlthuenden Eindruck hinterlässt. Vorzüglich eindringend wirkt der sehr einfach gehaltene vierstimmige Satz (G dur) ohne Begleitung, an dessen Schluss der kräftige Eintritt des Orchesters auf den Sextenaccord von *H* doppelt glänzend hervortritt.

Das darauf folgende Duett (Casilde und Rafael) ist melodisch und graziös geschrieben; wären nur die Motive etwas eigenthümlicher! Fast alle aber tragen den Familienstempel, und erinnern wohl auch sonst noch an einige gute Freunde und Nachbarn. Dennoch wird das Duett in einer guten Ausführung sich vortheilhaft geltend machen, wozu besonders die feurige Stretta das Ihrige beiträgt.

No. 11. Zweites Finale. — Rafael, vom Zorne des Königs, und, was noch mehr sagen will, von der Inquisition bedroht, behält doch sein unerschütterliches Vertrauen auf die Macht Carlo's, und dieser bewährt sie vollständig. Statt den Feuertod zu erleiden, wird Rafael durch Carlo's Einfluss zum Obersten der Garde ernannt, und wieder ist es die wohlbekannte Romanze, welche den geheimen Zauber übt. — In diesem Finale, das so grosse Aufregung bedingt, ist abermals dem Orchester die bedeutendste Rolle übertragen, und Solostimmen sowohl, als Chöre bewegen sich fast immer in declamatorischer Weise. Könnte man zuweilen durch die Farblosigkeit und Indifferenz vieler Stellen dieser Oper zu der Conjectur veranlasst werden, als habe der vielbeschäftigte Meister (wohl nicht ohne Beispiel) einem gewandten Schüler die Feder überlassen, so würde doch diese Vermuthung in gegenwärtigem Finale wohl am Wenigsten ihre Anwendung finden; nicht als ob wir dasselbe für besonders gelungen erklären wollten, sondern weil die Eigenthümlichkeit der Auber'schen Schreibart an mehreren Stellen so unverkennbar hervortritt, dass wir sie an ganz anderen Orten, vorzüglich in der Stummen, nach Form, Harmonie und Gedanken, in unverkennbarer Aehnlichkeit wiederfinden. Wir wollen nur in dieser Beziehung auf den Chor der Inquisitoren und Soldaten hindeuten! —

Das mysteriöse Lied Carlo's beschwört auch hier den Sturm, und rettet seinen Schützling; auch wirkt es in der That hier schon durch seine Stellung und milde Bewegung, im Gegensatze zu der leidenschaftlichen Aufregung der Andern. Die Stretta des Finale bedingt übrigens für den Part Carlo's, der die Melodie ausschliesslich zu führen hat, eine ungemein ausgibige und durchgreifende Stimme, wenn sie nicht in der starken Begleitung untergehen soll. Im günstigen Falle aber hat die Sängerin Gelegenheit, sich als siegendes Princip geltend zu machen.

Den dritten Act eröffnet eine Arie Carlo's, die in ihrer ersten Hälfte (Andante, A dur) ziemlich anspruchlos auftritt, später aber, im Allegro (F dur), bedeutend an Interesse und Wärme gewinnt. Das Gefühl froher Hoffnung, das Carlo beseelt, ist im Gesange, wie in der ungemein anregenden Begleitung glücklich ausgedrückt.

Die nun folgende Situation gehört unläugbar zu den drolligsten, picantesten und wirksamsten in ihrer Weise; Casilde soll nämlich im Auftrage Carlo's Rafael glauben machen, als sei Asmodeus gegenwärtig, um alle Ansprüche Rafael's zu theilen. Leider bleibt hier abermals die Composition weit hinter der Situation zurück! — Die wenn auch etwas zu breite Einleitung des Orchesters (G moll) deutet recht gut die sinnende Vorbereitung Casilden's an, dann beginnt im Allegro (Es dur, $^3/_4$) das eigentliche Duett, worin zuerst Casilde ihren Plan im kurzen Parlando vernehmen lässt. Das Auskunftsmittel des Parlando wendet der Componist, wie überhaupt, auch hier häufig an, und so gehen die wirklich interessanten Momente allerdings rasch und leicht, aber auch ohne Eindruck vorüber. Es ist wirklich zu verwundern, aber auch zu beklagen, dass unserm mit so trefflichem musikalischen Witz und Humor begabten Auber hier nicht

mehr Feinheit und Laune zu Gebote stand: dies Duett hätte in der That ein Glanzpunct der Oper werden können; nun ist die Situation allerdings eine sogenannte unverwüstliche, aber der Antheil des — musikalischen Genius ist fürwahr ein sehr geringer!

Das letzte Finale, in welchem von dem Dichter Alles zum erwünschten Ziele geführt wird, ist eigentlich musikalisch nur deshalb noch zu erwähnen, weil, wie wohl zu erwarten stand, der rothe Faden der durch das Ganze durchschimmernden entscheidenden Melodie noch einige Male, und zwar in recht ansprechender Weise zum Vorschein kommt, und namentlich da, wo das bekannte Motiv von dem Geschwisterpaare als Duett vorgetragen wird, eine vorzügliche Wirkung macht. — Der König, wie es scheint, ganz von seinem Trübsinn geheilt, beglückt Rafael noch mit einer hohen Würde, bei welcher Gelegenheit noch einige gute Einfälle über des Teufels Antheil vorkommen. — Dass der Componist hier am Schlusse den armen Carlo, wie das Publicum wieder nur mit einem kurzen Parlando abfertigt, wo sich eine so günstige Gelegenheit zu einem melodischen Abschied zeigte, ist doch wohl ein gar zu summarisches Verfahren! — So steht denn unser Urtheil fest, dass, trotz der nicht ungünstigen Aufnahme, die diesem Werke an einigen Orten zu Theil wurde, der Antheil des Componisten an dieser Oper der bei Weitem geringere ist. Lassen wir überhaupt die Reihe seiner neuern Opern an unserer Erinnerung vorübergehen, so können wir uns nicht verhehlen, dass die neuesten zugleich die schwächsten sind. Namentlich vermissen wir in etwa dreien seiner neuern Schöpfungen jene reizende Frische und Natürlichkeit, die ihn früher uns so liebenswürdig, ja hinreissend erscheinen liessen; Eigenschaften, die ja der anmuthigen komischen Oper fast unerlässlich sind. Wir glauben daher kaum zu irren, wenn wir annehmen, dass wir von Auber wohl eher noch eine gute ernsthafte Oper, als eine gelungene komische zu erwarten haben dürften. *Al.*

## Nachrichten.

### Die musikalische Vorfeier des Geburtsfestes des Königs von Preussen, am 11. und 14. October, durch Aufführung der Oratorien „Paulus" und „Mose" zu Erfurt.

Unsere Leser wissen bereits aus früheren, in der Allgem. Musikal. Zeitung gegebenen Berichten, wie reich schon seit einer langen Reihe von Jahren das Geburtsfest des Königs in Erfurt durch grössere Musikaufführungen verherrlicht wurde. Das diesjährige war in dieser Beziehung das interessanteste von allen, welchen Referent seit 1831 beigewohnt hat, denn es brachte am 11. October, als Festgabe des Erfurt'schen Musikvereins, unter Leitung des Musikdirectors Herrn *Ketschau*, dessen Verdienste als Componist und Dirigent schon öfter in diesem Blatte mit Auszeichnung erwähnt worden, die der Hauptsache nach wohlgelungene, vorzüglich durch die trefflichen Leistungen des Weimar'schen Kammersängers Herrn *Götze* (Tenor) ausgezeichnete Aufführung des Paulus, und am 14. d. M. von Seiten des *Soller*'schen Musikvereins die des neuen Oratoriums Mose von *A. B. Marx*, beide in der Predigerkirche, vor einem, trotz der höchst ungünstigen Witterung, vorzüglich am letzten Musiktage sehr zahlreich versammelten Publicum.

Das erstgenannte, bereits an so vielen Orten aufgeführte, auch in Erfurt wiederholt gegebene, und so vielfach besprochene Werk dürfen wir seiner hervorragenden musikalischen Schönheit nach als zu allgemein bekannt voraussetzen, um hier auf eine ausführlichere Würdigung desselben einzugehen. Das Oratorium Mose aber, bisher, ausser in Erfurt, erst an zwei Orten, nämlich in Breslau und in Neustrelitz, zur Darstellung gelangt, ist in der That eine zu wahrhaft neue, eigenthümliche und interessante Erscheinung, als dass wir nicht, auch nach der ausführlichen historisch-ästhetischen Würdigung desselben durch Herrn *von Alvensleben* (in der neuen Leipziger Zeitschrift für Musik), so wie der mehr auf das eigentlich Technische eingehenden des Herrn Musikdirector *Mosevius* in Breslau *) (in der Allgem. Musikal. Zeitung), obgleich Beide nur Weniges zu bemerken übrig gelassen, hier doch noch ein paar Worte über das Werk im Allgemeinen und seine Aufführung in Erfurt insonderheit uns erlauben sollten.

Dass das Oratorium Mose durch und durch dramatisch angelegt sei und zwar mit so entschiedener Absichtlichkeit und so ausgezeichneter Gewandtheit, wie es bisher, unseres Wissens, bei keinem anderen grösseren Werke dieser Art der Fall gewesen; dass es reich an den herrlichsten und erhabensten, so wie an den erschütterndsten Effecten, reich an höchst ansprechenden Solopartieen (einige derselben, wie die des Aaron, des Mose, der Mirjam und der Königin werden gewiss bald allgemein am Pianoforte sich geltend machen), reich an kräftigen, tüchtig gearbeiteten Chören sei; dass in ihm überall eine frisch pulsirende Lebenskraft sich herausstelle, durch welche man vom Anfange bis zum Ende in theilnehmender Erregung erhalten wird; dass man es hier mit einem, eine neue Bahn einschlagenden Werke zu thun habe, welches endlich einmal mit kräftiger, kühner Hand ein vollgerüttelt und überflüssig Maass von oratorischem Schlendrian umgestossen, um sogleich durch frische That das Bessere dafür einzusetzen: — das Alles ist von den genannten und anderen Berichterstattern, z. B. im Piloten, im Freihafen u. s. w. bereits hinlänglich angedeutet und zum Theil ausführlich erörtert worden.

Allein, was uns in diesem Werke als Hauptsache gilt, ist: dass sich in ihm eine durch und durch gesunde, kernhaft ausgereifte, dem ergriffenen gewaltigen Stoffe vollkommen gewachsene, poetisch tiefe Natur offenbart, deren zum Theil schachtartig verborgenen Spuren, so weit als möglich, nachzudringen, uns während der letzten Proben, welchen wir, nach vorläufiger Bekanntschaft mit der Partitur, beiwohnten, und während der Aufführung selbst, den lebhaftesten Kunstgenuss bereitet hat und noch lange bereiten wird.

*) Seit der Breslauer Aufführung hat der Verfasser, der Partitur zu Folge, bedeutende Aenderungen vorgenommen.

Meisterhaft insonderheit erscheint uns die Exposition dieses Oratoriums. Einige zwar, und wenn wir nicht irren, auch Herr *v. Alvensleben*, haben den ersten Chor, obgleich er alsbald lebenskräftig mitten in die Sache hineinführt, zu breit angelegt gefunden; allein es möchte doch wohl zu bedenken sein, dass sich der träge Coloss eines ganzen zahlreichen Volksstammes nicht sogleich mit einigen wenigen, wenn auch noch so scharf hingeworfenen Notenpinselstrichen von den Fleischtöpfen Egypten's hinweg, in die Wüste, unter feindliche Völker hinaustreiben lässt. Es muss da ein lange genährter, tiefer, gewaltiger Groll als Zündstoff sich aufhäufen, bevor Alles zur Catastrophe reif wird, welche hier im Mose, nachdem sie eben in jenem mit ächt künstlerischer Berechnung angelegten Chore, der aus der Tiefe heraus aufgährt, gleich wie ein von der Windsbraut bewegtes Meer, ihre volle Basis gefunden, durch Edle und Unedle gezeitigt und durch pharaonischen Uebermuthstaumel beschleunigt, Schlag für Schlag, unaufhaltsam heranrückt, um nach schweren Ungewittern ihren Ausgangspunct zu erreichen.

Eben so tüchtig wie der Hauptsache nach die Anlage des Ganzen, hat der Griffel des Meisters die Zeichnung der verschiedenen in seinem Werke auftretenden einzelnen Charactere entworfen und durchgeführt.

Das jüdische Hirtenvolk in seinem cholerischen und doch immer die edelsten Keime kräftig in sich fortnährenden Ungestüm; die Egypter in ihrer eitlen, grossprahlerischen Aufgeblasenheit und herrschsüchtigen Knechtelei; Mirjam, die hehre, vom tiefsten Schmerz um ihr Volk durchzitterte und doch auch wieder von den holden Sternen des Gottvertrauens und der Hoffnung zu himmlischer Freudigkeit erweckte Jungfrau; Aaron, der sich in den heftigsten Stürmen auf den ihnen unerreichbaren Höhen ächter begeisterungsvoller Frömmigkeit haltende Jehovahdiener; Mose, der kernhafte, hohe, entzündliche Naturmensch, der im Säuseln der Frühlingslüfte, wie im Gewitterstorme die ihn zur Befreiung seines Volks bald mild, bald donnernd mahnenden Naturstimmen der Elohim vernimmt; Pharao, der durch Ueppigkeit ausgebrannte, bald dahin bald dorthin sich neigende, und endlich durch eigene trotzige Herrscherblindheit gebrochene Rohrzweig, den vergebens die edelherzige, von südlicher Liebesglut durchströmte, schmeichelnd bittende Genossin des Thrones, vergebens die prophetisch warnende Stimme der königlichen Aeltermutter vom Abgrunde des Verderbens zurückzuziehen sucht — alle diese und andere untergeordnetere Charactere lässt der poetische Genius unseres Tondichters, in sicherer Haltung eines jeden, zu einem so reichbewegten, ergreifenden, stets die Aufmerksamkeit fesselnden, organischen Ganzen zusammentreten, wie es sonst im Bereiche des biblisch-historischen Oratoriums fast vergebens gesucht werden möchte.

Wollten dabei unsere Leser, welche den Verfasser des Mose bisher nur als Theoretiker kannten, vielleicht dem Vorurtheile Raum geben, als sei dieses Werk ein Product starrer phantasieloser Reflexion, eine todte Musterkarte technischer Formen, so würden sie ihm das grösste Unrecht thun; zwar fehlt es diesem Oratorium, da wo sie am rechten Orte hervortreten konnten, durchaus nicht an in technischer Hinsicht sehr interessanten Partieen, welche es Jedermann hinlänglich beweisen werden, dass der Meister, was er lehret, auch tüchtig zu schreiben versteht; allein es machen sich dabei so viele ausgezeichnet schöne und augenblicklich auch den empfänglichen Künstler ansprechende Scenen geltend, dass wohl nicht leicht irgend Jemand dieses Oratorium hören wird, ohne bald nach dieser bald nach jener Seite hin hohe Befriedigung gefunden zu haben.

Ergreifend schön und erhebend ist, abgesehen von vielen anderen trefflichen Einzelnheiten, Aarons vom Posaunenchor getragener Abendgottesdienst; ist Moses Frühlingsgesang in der Wüste und die sich daran knüpfende Theophanie, in deren Behandlung der Verfasser die vorhandenen Klippen höchst glücklich vermieden hat; ist die Scene am Gestade des aufwogenden Meeres; ist der Chor der Israeliten: „Sie sind niedergestürzt und gefallen, wir aber stehen aufgerichtet“ u. s. w. (am Schlusse der zweiten Abtheilung); ist ferner die Eröffnung der dritten, der Chor des in die Wüste pilgernden Volks; ist der Siegerchor seiner Streiter: „So müssen alle Feinde fallen“ u. s. w.; ist die Partie des Mose: „Die Herrlichkeit Gottes gehet auf über mir“ u. s. w.; ist die köstliche Partie der begeisterungsvoll in die schönere Zukunft hinausblickenden Seherin Mirjam, welche, so wie der ganz eigene Abschluss oder vielmehr Nichtabschluss des Ganzen, klar darauf hindeutet, dass wir es in diesem Oratorium doch nur erst mit einem Haupttheile eines noch grösseren Ganzen zu thun haben, welches sich in seinem weiteren Verlaufe nicht nur auf das alte, sondern auch auf das neue Testament erstrecken dürfte. Wäre dies nicht die Absicht des Verfassers, so würde er sicherlich am Schlusse in Text und Musik sich anders gewendet haben.

Der Text, in welchem sich der Verfasser da und dort vielleicht zu streng an einzelne Ausdrücke der Bibel gebunden hat, ist übrigens so geschickt, als kräftig zusammengestellt. Die Ueberschriften der drei Abtheilungen: „Die Berufung,“ „Das Gericht,“ „Der Bund,“ führen eben so kurz als klar in den Kern einer jeden ein. Im übrigen hätten wir nur an wenigen Stellen Abänderungen des Textes in Vorschlag zu bringen. Im Opferreigen der Egypter: „All' herbei! Frohlocket und jauchzet dem Hort unsers Heils“ würden wir, anstatt dieser letzten, sonst nur von Jehovah gebrauchten Formel, lieber eine andere sehen. Im zweiten Theile würden wir aus der uralten Mutter des jungen Königs lieber eine Aeltermutter machen. Am Schlusse derselben Abtheilung, wo das Herbeikommen der nachsetzenden Egypter doch allzuflüchtig und kurz angedeutet erscheint, würde ein Chor dieser selbst, wie etwa: „Wehe! die Tiefen toben! Die Wasser fallen über uns“ u. s. w. vielleicht die Katastrophe noch dramatisch-klarer und schärfer herausgestellt haben; wobei wir zugleich bemerken wollen, dass sich an dieser Stelle, wie an einigen anderen, in das in Erfurt ausgegebene Textbuch einige Errata eingeschlichen haben mögen. So wird wahrscheinlich Seite 19 desselben über den Worten: „Ach, wie toben die Heiden!“ u. s. w. stehen müssen: das

Volk. Im Schlusschore desselben (S. 20) vermissten wir im Textbuche die doch im Gesange (durch eine Tripelfuge) so kräftig hervorgehobenen Worte: „Er hat fürwahr eine herrliche That gethan!"

Auf eine tiefer in's Einzelne eingehende Besprechung des Textes können und wollen wir in diesem überhaupt nur auf Andeutungen angelegten Berichte uns nicht einlassen.

Die Instrumentirung des Werks ist reich, ja nach unseren, freilich etwas rigoristischen Ansichten von dieser Sache überhaupt, an manchen Stellen wohl etwas zu reich gehalten und der verehrungswürdige Verfasser scheint uns in diesem Puncte nicht völlig über den Luxus der Zeit erhoben zu stehen. — So gross die Zahl neuer interessanter, ja oft wahrhaft schlagender Instrumentaleffecte ist, welche er in voller Klarheit und Durchsichtigkeit bietet, so erscheinen uns doch, vorzüglich im zweiten Theile, an manchen Stellen die aufgebotenen Tonmassen zu überwältigend, um überall dem Ohr ein klares Verständniss der sich hier mit so stürmischen Gewalten einander drängenden und reihenden dramatischen Lebenskräfte zu vergönnen. Da wir indess bereits so manches Andere, uns anfangs als misslich Erscheinende bei zunehmender Bekanntschaft mit dem Werke gerechtfertigt fanden — eine Erfahrung, welche vielfach auch von Anderen gemacht worden ist — so gestehen wir gern, dass wir uns auch im Betreff des letzten Punctes geirrt haben könnten, indem wegen Beschränktheit des Chorraums das — beiläufig sich auf 280 bis 90 Individuen belaufende — Gesang- und Orchesterpersonale nicht eine so vollkommen acustisch-zweckmässige Aufstellung gewinnen konnte, als dass wir jetzt schon ein auf ganz sichere Beobachtung gegründetes Urtheil über die Klarheit oder Unklarheit aller einzelnen Partieen uns beimessen könnten. Indess verlangen wir gewiss nicht mit Unrecht (was freilich auch andere hochberühmte Meister der neueren Zeit durchaus nicht überall geleistet) von jedem Musikwerke, welcher Art es auch sein möge, selbst auch im höchsten Sturme aufwogender Lebenskräfte, volle künstlerische Klarheit für den anschauenden Sinn. Wo diese, selbst auch für das geübtere Ohr, aufhört, da hat, unseres Bedünkens, auch die Musik als Kunst ein Ende, und da beginnt für uns das Gebiet des technischen Gelärmes und Getöses.

Wie weit diese Bemerkung auch einzelne Partieen des Mose trifft, wagen wir, nach dieser einen Aufführung, noch nicht mit Bestimmtheit zu entscheiden, werden indess, so lange wir eine Feder zu rühren vermögen, nicht aufhören, zumal der aufblühenden Kunstjüngerwelt zuzurufen: Igitur Carthago delenda est! d. h. verdolmetschet: Pereat die überwuchernde Ueppigkeit und alle zu dicke Farbenauftragung in der Instrumentirungskunst und Vivat Meister *Gluck* und die goldene Mittelstrasse!

Nach Dem, was wir oben über die ausgezeichnete Tüchtigkeit und Schönheit des Oratoriums Mose bemerkt hatten, wird es unsere Leser, vorzüglich wenn sie Erfurts Kunstsinn und warme Musikliebe bereits näher kennen, nicht Wunder nehmen, wenn wir versichern, dass dort das Werk, zumal von den unmittelbar bei der Aufführung thätigen musikalischen Corporationen (denn ausser dem *Soller*'schen wirkte dabei auch der noch jugendliche *Ritter*'sche Gesangverein, mehrere Liedertafeln, Choristen u. s. w.) mit einer Lust und Liebe ergriffen wurde, welche sich von Probe zu Probe zum lebhaftesten Enthusiasmus steigerte, der, Dank sei es dem bei dieser Gelegenheit alle disponiblen Musikkräfte so thätig aufbietenden Eifer des verehrlichen Vorstandes vom *Soller*'schen Vereine und den beharrlichen Anstrengungen des die mühsamen Vorübungen so wie die ersten Proben mit ausgezeichneter Gewandtheit und Einsicht leitenden Musikdirectors Herrn *Golde*, zu einem höchst erfreulichen Resultate führte. Die Hauptproben so wie die Aufführung dirigirte der Autor selbst. So ging denn das, wenn auch nicht übermässige, doch immer bedeutende Schwierigkeiten bietende Werk — in seiner Aufführung einer der glänzendsten Lichtpuncte in Erfurts musikalischer Chronik bildend, wenige einzelne Unebenheiten abgerechnet, wie sie bei so grossen Aufführungen niemals ganz zu vermeiden sind, rund und glatt weg, und es war nur zu beklagen, dass, während einzelne Solopartieen ausgezeichnet tüchtig vorgetragen wurden, andere, bei so überaus gesangfeindlicher Witterung, nicht so kräftig hervortreten konnten, wie wir sie auch in den Proben vernommen hatten.

Sämmtliche Solo- und Chorpartieen schienen uns übrigens so stimmengemäss und sangbar gehalten, als man es von dem Verfasser der „Gesanglehre" wohl mit Recht erwarten mag, wie denn die Hauptschwierigkeit dieses Oratoriums mehr in der richtigen Auffassung seiner dramatischen Anlage und Bedeutung, als in unerhörten Anforderungen an Sänger und Instrumentisten in technischer Hinsicht beruht, und an jedem Orte überwunden werden kann, wo man etwa *Händel*'sche, *Schneider*'sche und *Mendelssohn*'sche Werke mit günstigem Erfolge gegeben hat. Eine gelungene Aufführung des Mose, von welcher man sich übrigens einen ganz unzweifelhaften Erfolg selbst auch beim grösseren Publicum versprechen darf, wird sich indess immer vorzüglich durch das Vorhandensein eines tüchtigen, mit Geist in die Intentionen des Verfassers eingehenden, sie würdig auffassenden und Schritt vor Schritt den Einübenden vergegenwärtigenden Dirigenten bedingt zeigen.

Der Eindruck des Werkes in Erfurt war übrigens ein so günstiger, dass das Verlangen nach einer alsbaldigen Wiederholung desselben, welche indess anderer sich in diesen Tagen zusammendrängender Festlichkeiten wegen nicht Statt finden konnte, sich allenthalben vielfach vernehmen liess.

Am Abend nach der Aufführung wurde der Autor von Deputationen der dabei thätig gewesenen musikalischen Körperschaften mit Glückwünschen und Danksagungen, in Poesie und Prosa, auf's Wärmste begrüsst. Die talentvolle Sängerin der Mirjam überreichte ihm, ein Gedicht recitirend, einen Lorbeerkranz, zu welchem späterhin ein silberner, geschmackvoll gearbeiteter, zierlich vergoldeter Tactirstab sich gesellte. Nach jenen Huldigungen wurde er noch durch ein von Herrn Musikdirector *Golde* für Chor und volle Harmoniemusik trefflich gesetztes Lied überrascht, worauf ein sehr zahlreich

besuchtes Festmahl die Feier des Tages beschloss, welche, wie sie in dem Referenten unvertilgbare Eindrücke freudig dankbarer Empfindungen gegen den Schöpfer eines neuen Ehrendenkmals deutsch-tüchtigen Kunstfleisses und gegen die ehrenwerthen Corporationen, welche es zuerst in Thüringen zur Anschauung gebracht, zurückgelassen hat, so vielleicht auch bei unseren Lesern das Verlangen erweckt oder gereift haben wird, recht bald zur eigenen Anschauung jenes Meisterwerks zu gelangen, welches, wie wir hören, die Verlagshandlung d. Bl. in Partitur und Clavierauszug zu veröffentlichen im Begriff ist.

Dr. *Keferstein.*

## *Feuilleton.*

Der Generalintendant der königl. Schauspiele in Berlin Herr v. *Küstner* hat seine Entlassung eingegeben; man zweifelt jedoch, ob sie angenommen wird. Beeinträchtigung in dem ihm anfangs zugesicherten freien Wirkungskreise soll ihn zu diesem Schritte bewogen haben. — Die grossen Concerte, so wie die Productionen der zahlreichen fremden Tonkünstler werden diesen Winter meist in die Säle der Singacademie verlegt werden, wo auch ein Cyclus von sechs Symphoniesoiréen, ausgeführt von den Mitgliedern der königl. Capelle, zum Besten der Stiftung der Wittwen und Waisen der Mitglieder des königlichen Orchesters angekündigt ist.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# *Verzeichniss neuerschienener Musikalien*

## und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom* 21. *bis* 28. *November d. J.*

*Baldenecker, C.*, Gr. Fant. et Var. p. le Pfte sur: Sonnambula. Op. 3. Stuttgart, Allgem. Musik-Handlung. 1 Fl. 30 Kr.
*Beriot, C. de*, Coll. de Duos conc. p. Viol. et Pfte. Liv. 34—36 (cont. E. Wolff, Op. 86, et C. de Beriot, Op. 45, 6 Morc. de Salon, No. 1—3). Mainz, Schott. à 1 Fl. 12 Kr.
*Burgmüller, F.*, Valse fav. du Puits d'amour p. le Pfte. Ebend. 18 Kr.
*Döhler, T.*, A un Ruscelletto. Mélodie transcr. p. le Pfte. Op. 36. No. 2. Ebend. 36 Kr.
*Donizetti, G.*, Ouv. d. Oper: Die Favoritin f. 2 Viol. Berlin, Schlesinger. 12½ Sgr.
*Dreyschock, A.*, 6 Airs anglais transcr. p. le Pfte en Forme d'Etudes. Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.
*Eisner, C.*, Scene u. Arie f. d. chromat. Horn m. Orch. (1 Thlr. 10 Sgr.) oder Pfte (20 Sgr.). Op. 10. Leipzig, Kistner.
*Fuchs, F. C.*, Concert p. le Cor crom. avec Orch. Op. 17. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. 3 Fl. 54 Kr.
*Gordigiani, G.*, 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 15. Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.
*Gumbert, F.*, Lebewohl v. Gödeke. Polon. m. Gesang über 1 russ. Nationallied f. d. Orch. (25 Sgr.), f. Pfte u. Viol. od. Flöte (10 Sgr.). Op. 4. Berlin, Schlesinger.
*Henselt, A.*, Cav. et Barcar. de Glinka p. le Pfte à 4 mains. Op. 13. No. 3 et 4. Ebend. 22½ Sgr.
*Herz, H.*, Don Pasquale. Fant. de Salon p. le Pfte. Op. 134. Mainz, Schott. 2 Fl.
— Polon. fav. de: Linda di Chamounix p. le Pfte arr. à 4 mains. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.
*Kliegl, A. H.*, Casimir-Walzer f. d. Pfte. Op. 15. Ebend. 45 Kr.
— Marien-Walzer f. d. Pfte. Op. 18. Ebend. 45 Kr.
*Kücken, F.*, Gr. Polon. avec chant ad libit. p. Pfte et Viol. ou Flûte. Op. 38. Berlin, Schlesinger. 10 Sgr.
*Kullak, T.*, Comp. en Transcript. arr. p. Pfte à 4 mains. No. 6. Finale de Lucrezia Borgia. Ebend. 20 Sgr.
*Mengel, J.*, 3 Ges. f. Sopr. od. Ten. m. Pfte. No. 1. Erfurt, Knick. 7½ Sgr.
*Molique, B.*, 3 Quat. p. 2 Viol., Viola et Vcelle. Op. 18. No. 1—3. Stuttgart, Allgem. Musik-Handlung. à 3 Fl. 18 Kr.
*Orpheus.* Samml. v. Liedern u. Ges. f. 4 Männerst. Band X oder neue Folge Band II. Part. (15 Ngr.) u. Stimmen (1 Thlr.). Leipzig, Friedlein u. Hirsch.
*Parish-Alvars, E.*, Ricord. di Besnate. Mél. sans paroles p. la Harpe. Op. 69. Stuttgart, Allgem. Musik-Handlung. 36 Kr.
*Pergolese*, Sicilienne p. 1 Voix avec Pfte. Mainz, Schott. 27 Kr.
*Rietz, J.*, 9 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 15. Lpz., Kistner. 25 Ngr.
*Rosellen, H.*, Fant. p. Pfte sur: Parisina. Op. 18. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.
— Morc. de Conc. sur 2 Cavat. fav. de Donizetti. Gr. Var. di bravura p. le Pfte. Op. 22. Ebend. 20 Sgr.
Sänger, der, am Rhein. Samml. belieb. Ges. m. Guit. No. 2—5. Mainz, Schott. à 18—27 Kr.
Samml. v. Cavallerie-Märschen in Part. No. 24, 27—29. Berlin, Schlesinger. à 1—1½ Thlr.
*Täglichsbeck, T.*, Orpheon. Album f. Ges. u. Pfte in Orig.-Comp. d. berühmt. deutschen Tons. Band I. Stuttgart, Göpel. 3 Fl. 24 Kr. n.
*Vernoy, J. du*, Pensée fugit. p. le Pfte. Op. 19. Lpz., Kistner. 7½ Ngr.
— Morc. de Salon. Rêverie p. le Pfte. Op. 20. Ebend. 15 Ngr.
*Vogel, A.*, Satan de M. C. Lagache p. Basse avec Pfte. Mainz, Schott. 27 Kr.
*Weber, C. M. de*, Ouv. en Part. de: Freischütz. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr. 10 Sgr.
*Wolff, E.*, et *A. Batta*, Gr. Duo p. Pfte et Vcelle sur: Lucrezia Borgia. Mainz, Schott. 2 Fl. 24 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

# Ankündigungen.



Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten December. № 49. 1843.



## *Das Oratorium.*

### Eine Vorlesung,

am 15. October, als am Geburtsfeste Sr. Majestät des Königs von Preussen Friedrich Wilhelm IV. vor der Academie der Wissenschaften zu Erfurt gehalten

von

Dr. *G. A. Keferstein,*

als correspondirendem Mitgliede derselben.

### *Vorbemerkung.*

Durch ein Zusammentreffen von allerlei günstigen Umständen schon vom früheren Knabenalter an mit einer ziemlichen Anzahl jetzt zum Theil ganz verschollener Oratorien aus dem vorigen Jahrhundert bekannt geworden, und späterhin den bei Weitem grössten Theil der in diesem Jahrhundert hervorgetretenen kennen lernend, fühlte ich schon vor längerer Zeit das Ungenügende, weil Unwahre und Unbelebte dieser Form, wie sie sich etwa seit hundert Jahren herausgebildet hatte; wagte es indess erst in einer 1832 entworfenen und 1834 in einzelnen Bruchstücken der „Cäcilia" übergebenen *) und 1838 in 2 Bänden (Gera, bei Scherbarth) vollständig erschienenen musikalischen Kunstnovelle, „König Mys von Fidibus" betitelt **), auf jene Mängel hinzudeuten. In der nachfolgenden Vorlesung habe ich nun, so weit es nur eben jetzt, im Drange amtlicher Arbeiten, möglich war, theils eine historische Begründung, theils eine schärfere Bestimmung, theils eine weitere Auseinandersetzung jener früheren fragmentarischen Andeutungen zu geben und zugleich eine neue Begriffsbestimmung des Oratoriums aufzustellen versucht. Wolle der geneigte Leser das hier Dargebotene einer unparteiischen Prüfung würdigen, dabei aber nicht unbeachtet lassen, dass ich selbst die bereits vor zehn Jahren beiläufig aufgenommene Untersuchung auch hier noch nicht als völlig abgeschlossen ansehen kann.

### *Vorlesung.*

Nach so vielen ausgezeichneten Vorträgen, welche ich seit zwölf oder dreizehn Jahren in diesem erleuchteten Kreise vernommen, würde ich, ungeachtet der grossen Nachsicht, welche vor zwei Jahren meinem Versuche „Ueber das Verhältniss der Musik zur Pädagogik" zu Theil wurde, es nicht gewagt haben, schon wieder und zumal an einem so hochfestlichen Tage, als actives Mitglied der hochlöblichen Academie der Wissenschaften aufzutreten, wenn nicht eine besonders interessante Erscheinung auf dem Gebiete der Tonkunst mich zu dieser abermaligen Usurpation des Sprecheramtes getrieben hätte. Ich meine das gestern zu unserer Anschauung gelangte Oratorium „Mose" von Herrn Professor Dr. *Marx*, Musikdirector an der Universität zu Berlin, welcher, nachdem er sich durch Herausgabe der einst fast verschollenen Meisterwerke eines *Sebastian Bach*, durch energische Thätigkeit für die musikalische Journalistik und Verfassung trefflicher Werke über Gesang-, Musik- und Compositionslehre bereits früher schon eine über Deutschland hinausreichende Anerkennung gesichert, neuerdings auch, eben durch jene Meisterschöpfung, den Ruhm eines „Bahn brechenden Tondichters" auf jenem Gebiete sich errungen hat; — denn als ein, eine neue Bahn brechendes und sie mit Glück betretendes Werk ist in der That das Oratorium „Mose" einstimmig von allen Kunstrichtern bezeichnet worden, welche bisher darüber ausführlicher geschrieben haben.

Solche neue, eigenthümlich gestaltete Erscheinungen auf dem Gebiete der Kunst aber finden in der Regel ihre Opposition; bald durch jene Trägheit und Indolenz, welche schwer, auch nur um einen Zoll breit, über einen einmal angenommenen Gesichtskreis hinauszubringen ist, bald durch die überall thätige Betriebsamkeit des Neides und der Missgunst jener Unwürdigen, welche stets nur das Eigene aufkommen lassen mögen; bald auch durch jene blinde Lobhudelei, welche in unserer Zeit, so oft das Mittelmässige wie das wahrhaft Tüchtige gleich sehr hervorhebend, nicht selten die Vorsichtigeren an dem wirklich Preiswürdigen irre macht und zu ungerechtem Misstrauen dagegen veranlasst.

So wird auch wohl das Oratorium „Mose" dem gemeinschaftlichen Geschick fast aller wahrhaft neuen und eigenthümlichen Leistungen auf dem Gebiete der Kunst und Wissenschaft: dem des Missverständnisses, der Verkleinerung und Anfeindung, schwerlich entgehen. Um aber einen sicheren Standpunct zur Beurtheilung dieser, jedenfalls höchst interessanten und allgemein beachtungswerthen Kunstschöpfung zu gewinnen, wird es nöthig

*) Cäcilia, Bd. 16, S. 195 u. ff.
**) Bd. 2, S. 412 u. ff.

sein, dass man einen historisch-kritischen Ueberblick der Oratorienform in ihrer bisherigen Entwickelung überhaupt zu gewinnen suche, und eben für einen Versuch dieser Art erbitte ich mir jetzt das geneigte Ohr dieser hochansehnlichen Versammlung.

Alle wichtigeren und umfassenderen Kunstformen laufen in ihrer Genesis auf so unscheinbare, tiefverhüllte Keime zurück, dass es schwer, ja fast unmöglich ist, zu einer vollständigen und sicheren Ergründung ihrer Geschichte, bis auf die ersten Anfänge hinaus, zu gelangen. Das gilt auch von der Oratorienform. Es war diese Gestaltung — ein Hauptzweig am mächtigen Baume der europäisch-abendländischen Musik — wenigstens einzelnen Grundzügen nach, bereits längst vorhanden, bevor der Name entstand, mit welchem man sie seit etwa 200 Jahren zu bezeichnen gewohnt wurde.

Der unwiderstehliche Trieb der menschlichen Natur, das Menschenleben in seinen mannichfaltigen Regungen, Anschauungen und Erscheinungen durch die Kunst zu reproduciren, erzeugte schon frühzeitig unter den christlichen Völkern das Streben, die hervorragendsten Thatsachen und Begebenheiten der heiligen Geschichte dramatisch zu vergegenwärtigen, zu welchem Zwecke denn auch die Musik ihre sich mehr und mehr entfaltenden Kräfte leihen musste. Die ersten Spuren solcher religiös-dramatisch-musikalischen Darstellungen, durch welche der Clerus dem Volke die heidnischen Mysterien und Festspiele zu ersetzen und dasselbe von den letzteren abzuziehen suchte, reichen, wie dies aus grösseren kirchenhistorischen und archäologischen Werken zu ersehen ist, tief in's christliche Alterthum zurück.

Schon *Ephraem* der Syrer († 378) dichtete einen ziemlich weit ausgesponnenen Wechselgesang zwischen der Jungfrau Maria und den Magiern, der vielleicht nach der Weise der alten kirchlichen Antiphonieen vorgetragen wurde. Waren aber nur erst solche Schritte geschehen, so konnte man leicht allmälig zu jenen complicirteren musikalisch-dramatischen Vorstellungen vordringen, wie sie, zum Theil mit heidnischen Zügen vermischt, schon frühzeitig am Neujahrsfeste, in der Carnavalszeit und an den hohen Festen gar oft und vielfach in's Leben traten. Ungefähr dasselbe deutet auch *von Blankenburg* in seinen Zusätzen zu *Sulzer's* allgemeiner Theorie der schönen Künste an, indem er, seinem französischen Gewährsmanne *Menestrier* *) folgend, im zweiten Theile seiner Ergänzungen zu *Sulzer*, S. 481, bemerkt: „Im Grunde sind die Oratorien sehr alt, und wenn man will, eine Fortsetzung der Mysterien. — Diese Mysterien selbst schreiben sich von den christlichen Pilgern her, welche sehr frühzeitig nach dem gelobten Lande und anderen heiligen Orten wallfahrteten. Sie verfertigten auf ihren Reisen Gesänge, worin sie von dem Leben und dem Tode des Sohnes Gottes oder vom jüngsten Gerichte handelten. Diese Gesänge waren zwar nicht sonderlich ausgearbeitet; allein die Melodie und die Einfalt der damaligen Zeiten machte sie pathetisch. Sie besangen auch die Wunderwerke der Heiligen, die Martern derselben und gewisse Fabeln, welchen das abergläubische Volk den Namen „Erscheinungen" beilegte. Uebrigens reisten sie haufenweise zusammen und sangen ihre Gesänge auf den Strassen und öffentlichen Plätzen." So weit *von Blankenburg*. Hierbei möchte indess zu erinnern sein, dass jene Pilgrime wohl beiläufig als Verfasser und Sänger geistlicher Hymnen, Legenden u. s. w. auftreten, aber wohl schwerlich auf ihren weiten und mühseligen Wanderungen zur Verfertigung und scenischen Darstellung umfassender dramatischer Dichtungen, mit Gesang und Instrumentalmusik verbunden, Zeit und Gelegenheit finden mochten, wie sie gleichwohl, zahlreichen Zeugnissen zufolge, schon im Mittelalter gebräuchlich waren und oft genug, wiewohl vergebens, um häufiger Missbräuche willen, von strengeren Päpsten und Kirchenobern verboten wurden.

*) In dessen Werke: „Représentations en Musique anciennes et modernes. Paris, 1681."

Es ist vielmehr anzunehmen, dass solche Versuche im religiös-dramatischen Fache, welche nicht blos mit Gesang und Instrumentalmusik, sondern oft auch mit Tanz, pantomimischen Darstellungen und Mummereien verbunden waren und wirklich scenisch aufgeführt wurden, in wohlbemittelten, nach solchem Zeitvertreibe lüsternen Klöstern, in welchen sich doch immer noch einige Bekanntschaft mit dem alten classischen Drama der Griechen und Römer forterhielt, so wie durch die Cantores und geordneten Singchöre reich dotirter Cathedralen ihre fleissigste Pflege, ihren ergibigsten Anbau gefunden haben.

Diese geistlichen Musikdramen, lateinisch Ludi, französisch geradezu Comédies, italienisch Laudi spirituali geheissen, und nach Maassgabe ihrer besonderen Tendenz und ihres Hauptinhalts auch wohl Figurae, Tropi, Fausti, Vangeli (Evangelien) und Exempli genannt, waren im Mittelalter so allgemein üblich, dass sie an keinem hohen Feste fehlen durften. Gar bald aber trat die Gewalt des Volkshumors in's Spiel, und so arteten diese religiösen Musikdramen bereits im 14. und 15. Jahrhundert vielfach in jene zum Theil possenhaften, üppigen und lasciven Darstellungen aus, welche unter den Namen der Kirchmess- und Fastnachtsspiele, der Passionsaufzüge, des Osterlachens, der Narren- und Eselsfeste u. s. w. in der christlichen Kirchen- und Sittengeschichte eben nicht die erfreulichste Rolle spielen.

Es kamen dabei freilich mitunter gar tolle Dinge zum Vorschein.

So führt z. B. Herr Dr. *Fink* in Leipzig in seiner schätzbaren Schrift: „Wesen und Geschichte der Oper" *) aus einer alten französischen Vorstellung der Auferstehungsgeschichte Jesu folgende von ihm, wie er ausdrücklich bemerkt, treu übersetzte Scene an:

„Gott Vater schläft. Ein Engel weckt ihn auf und „spricht:
„Ewiger Vater, wirst Du nicht roth?
„Des Unrechts solltest Dich schämen fürwahr!
„Dein sehr geliebter Sohn ist todt,
„Und Du schläfst wie ein Betrunkener gar!"
„Gott Vater: Ist er todt?"
„Engel: Auf mein ehrlich Gesicht!"
„Gott Vater: Hohl mich der Teufel, das wusst ich nicht!"

*) Leipzig, bei Wigand, 1838.

Solche und ähnliche, zuweilen wirklich unsinnige Reimereien erscheinen allerdings beim ersten Blicke als tief verletzend, ja empörend; allein man darf nicht vergessen, dass jene freilich oft sehr tollen Festspiele mit ihrem Tanz und scenischen Mummenschanz, eben so, wie die humoristischen Verzierungen der alten grossen Dombaumeister, welche oft gar wundersam feiste Mönchsgesichter und gewisse Thierköpfe zu den ergötzlichsten Arabesken verbanden und häufig die allerseltsamsten Larven und verzerrtesten Frazzen aus den Knäufen ihrer Pfeiler und Säulen und aus den Gebinden ihrer Gewölberibben, gleichsam höhnend herniederschauen liessen, wohl eher auf eine gesunde, die Thorheit und Unvernunft der Zeit derb verspottende Kraft im Volke, als auf einen so totalen Sittenverfall in jener Zeit schliessen lassen, wie ihn manche Kirchenhistoriker annehmen. Indem der Volkshumor durch solche Spiele, wie die eben bezeichneten, den Verfall der Kirche und die Entartung ihrer Diener zur Zielscheibe des Spottes machte, brach er besseren Zeiten die Bahn, welche übrigens gewiss nimmer herbeigekommen sein würden, wenn sich nicht im Volke stets ein tüchtiger und gesunder Kern forterhalten hätte.

Wurden übrigens jene geistlichen Dramen und Festspiele da und dort von strengeren Kirchenoberen aus den kirchlichen Räumen verbannt, so flohen sie auf die beweglichen Theater der Joculatores oder Jougleurs, oder in besondere Räume und Gebäude, wie man denn schon im Jahre 1313 zu Paris ein besonderes Local für die geistlichen Comödien errichtet haben soll, in welchem die Hauptereignisse aus dem Leben Jesu, mit Gesang und Tänzen verbunden, zur dramatischen Darstellung gelangten; wobei indes zu bemerken ist, dass man unter diesen Tänzen nicht etwa jene rasenden Galops, Rutscher und Walzer unserer Zeit, sondern die modesten und anstandsvollen Tanzbewegungen der älteren Zeit sich vorzustellen hat.

So wurde auch im Jahre 1480 auf einem beweglichen Theater zu Rom ein geistliches Musik-Drama La conversione di S. Paolo aufgeführt.

In Deutschland soll dagegen schon um das Jahr 1538 ein Leipziger Componist Namens *Galliculus*, auch als musikalischer Schriftsteller bekannt, ein eigentliches Oratorium verfasst haben.

In der Periode, welche wir bisher im flüchtigen Ueberblicke durchlaufen haben, war das Oratorium, wie man bereits bemerkt haben wird, im Grunde weiter nichts, als eine Art geistlicher Operette. Beide, Oratorium und Operette (denn eigentliche, völlig durchcomponirte Opern kamen erst am Ende des 16. Jahrhunderts in Italien auf), waren, dem musikalischen Style nach, wenig oder gar nicht von einander geschieden, weshalb sich denn auch in jener Zeit die Geschichte beider kaum von einander abgesondert behandeln lässt. Die Oratorien dieser Zeit, wenn man rohe Anfänge mit diesem hohen Namen beehren will, waren theils versifizirte heilige Erzählungen mit Tanz und festlichen Aufzügen locker verbunden, theils wirkliche dramatisch-scenische Darstellungen, der biblischen Geschichte oder auch dem Legenden- und heiligen Sagenkreise entnommen, in welche eingeflochtene Chor- und Sologesänge Abwechselung brachten. Es trat darin gewöhnlich als Hauptperson ein besonderer Erzähler auf, welcher die Zuhörer mit der dargestellten Begebenheit, Zeit, Ort und sonstigen Umständen bekannt machte, und welcher, wenn er seinen Text nicht geradezu sprach, ihn, weil damals das eigentliche Recitativ noch nicht aufgekommen war, doch nur etwa in der Weise singen konnte, welche in der Kirche von alter Zeit her beim Vortrage der Evangelien und Episteln üblich, unter dem Namen des „choraliter Lesens“ auch noch bis in unser Jahrhundert hinein in manchen evangelischen Kirchen gebräuchlich blieb und in welcher vielleicht der Grundstein unseres Recitativs zu suchen ist.

Der dabei übliche Gesang war natürlich von der Beschaffenheit, wie es die allmälige Ausbildung der Tonkunst mit sich brachte. Bald legte man beliebten Volksmelodieen geistliche Texte unter und brachte sie so bei jenen geistlichen Dramen in Anwendung; bald bediente man sich dabei der in der Kirche gebräuchlichen Hymnen, und nach Erfindung der künstlichen contrapunctischen Satzarten, welche zuerst durch niederländische Meister in Italien, Frankreich und Deutschland verbreitet wurden, kamen auch diese in Gebrauch, so wie es, bis zur Ausbildung eines eigentlichen Opernstyls, auch bei der Oper der Fall war; wie denn auch späterhin noch beide, Oratorium und Oper, bei Heransbildung der in ihnen in Anwendung kommenden Formen, noch lange in steter Wechselwirkung blieben. Die Ausbildung beider aber erfolgte so allmälig und durch so viele einzelne Meister, dass es fast unmöglich erscheint, mit Bestimmtheit zu sagen: in diesem oder jenem Jahre wurde das Oratorium völlig Das, was es in unserer Zeit ist.

So ist die aus *Sulzer's* Theorie der schönen Künste unendlich oft nachgeschriebene und auch von *Castil-Blaze* in seinem Buche: De l'Opéra en France *) ausgesprochene, allein bereits ausführlicher von Herrn Dr. *Fink* in seinem, in der *Ersch*- und *Gruber*'schen Encyclopädie befindlichen Artikel über das „Oratorium“ widerlegte Behauptung: dass der späterhin durch Verwendung Ludwigs XIII. canonisirte (in der Kirchengeschichte als eifriger Ketzerfeind bekannte) *Philipp von Neri*, der 1574 (nach Anderen 1575) in Rom eine geistliche, auf besondere Erbauung der Gläubigen durch religiöse Zusprache, Gebet und Musik berechnete Congregation stiftete, welche von ihrem Betsaale (lateinisch Oratorium) den Namen der Väter des Oratoriums erhielt, schon 1540, oder nach Anderen 1548, der Erfinder des eigentlichen Oratoriums geworden sei, als antiquirt zu betrachten, und wohl dahin zu berichtigen, dass der heil. *Philipp von Neri*, wie es bereits vor ihm auch schon von Anderen geschehen war, geistliche Dramen, in einfachster dialogischer Form, wie z. B. „Christus und die Samariterin,“ „Tobias und der Engel,“ und dramatisirte Allegorieen, wie: „Glaube und Reue,“ entweder selbst dichtete oder von Anderen dichten, sie in damals üblicher Weise mit Musik ausstatten, und Anfangs in der seiner Congregation eingeräumten Kirche, späterhin in seinem besonderen Oratorium (Betsaale) aufführen liess.

*) Paris, 1820.

Da sich in der Folge die Congregation des heil. *Neri* († 1595) nicht nur in Italien, sondern vorzüglich auch in Frankreich ziemlich weit verbreitete und sich an vielen Orten ihre Oratorien einrichtete, in welchen jene religiös-dramatisch-musikalischen Darstellungen sich öfter wiederholten, so wurde auf die letzteren selbst allmälig der Name der Orte übertragen, da sie am Häufigsten stattfanden; ein Gebrauch, der, wiewohl er schon früher im Volke üblich gewesen sein mag, zuerst durch die geistlichen Gedichte des Franciscaners *Balducci* († 1645) literarisch sich nachweisen lässt, wobei wir zugleich bemerken wollen, dass um dieselbe Zeit der italienische Dichter *Arcola Spagna* dadurch eine anfangs sehr missfällige, allein von ihm in einem besonderen, seinen Gedichten beigefügten Discorso dogmatico gerechtfertigte Neuerung in die bisher übliche Form brachte, dass er in seinem Oratorium Debora (um 1656) die Person des Erzählers, welche den Zuhörern die Istoria oder den Testo mittheilen musste, wegliess und dadurch dieser Form eine mehr dramatische Richtung verlieh.

(Fortsetzung folgt.)

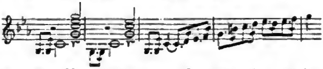
## Recension.

*Niels Wilhelm Gade:* Symphonie für das grosse Orchester. Op. 5. Leipzig, bei Kistner; Copenhagen, bei Lose und Olsen. Preis $6\frac{1}{2}$ Rthlr.

Das Gebiet der Symphonie ist für den deutschen Musiker von grösster Wichtigkeit, da dem Deutschen die selbständige Cultur desselben von den übrigen europäischen Völkern, die nun einmal nicht mehr umhin können Beethoven's gewaltige Schöpfungskraft anzuerkennen, zugestanden wird. Vergeblich hat Berlioz in Deutschland gesucht mit den Tonmeistern dieses Landes um den Kranz zu ringen. Der Deutsche, so gern in anderen Gattungen der Musik gegen fremdes Beispiel nachgibig, will hier dem Franzosen keine Zugeständnisse machen. Aber um so wichtiger ist, dass, was als Symphonie auftritt, kein bloses äusserliches, blos quantitativ mächtiges Tongebände sei, kein durch Instrumentation erhobenes Werk des Quartett- oder Sonatenstyls, sondern, dass die aufgebotene Tonmacht dem Inhalte der Ideen gemäss, und umgekehrt dieser so bedeutend sei, dass es zu seiner Darstellung, jene grossen Mittel aufzubieten, sich der Mühe verlohne. Was die wichtige Kunst der Instrumentation, wenn sie mit Fertigkeit ausgeübt wird, für gewaltige Wirkungen hervorbringen kann, freilich mehr blendender als nachhaltiger Art, beweisen jetzt unzählige Beispiele in der musikalischen Literatur. Bei dem Werke eines jungen Componisten ist die Beherzigung dieser Erfahrungen Seiten der Critik doppelt wichtig; sie führen darauf, dass Inhalt und äussere Darstellung des Inhalts auseinandergehalten und in ihrem gegenseitigen Verhältnisse geprüft werden müssen.

Die Symphonie von Gade, dessen Talent bereits die bekannte Preisouverture der musikalischen Welt dargethan hat, documentirt dieses Talent abermals. Um den allgemeinen Eindruck, den sie gewährt, zuerst zu bezeichnen: sie zeigt uns sogar Keime einer noch nicht zum vollständigen Ausdrucke gelangten Eigenthümlichkeit, wir sagen Keime, denn noch ist unverkennbar, an welche Tondichter unserer Zeit er sich anlehnt. Ein solcher historischer Zusammenhang mit Bestehendem wird in den Erstlingsarbeiten auch des Begabtesten zu bemerken sein. Einen sehr grossen Theil der Wirkung nun dürfen wir auf die äusserst geschickte, oft überraschende Zusammenstellung der Instrumente, jenen geheimnissvollen symphonischen Reiz, der wie die Farbenpracht bei dem Bilde unwiderstehlich gefangen nimmt, schieben. Diese Wirkung ist das characteristische Moment der modernen musikalischen Kunstepoche und geht aus einem tiefen Zuge des germanischen Gemüths hervor. Wir müssen sogleich hinzufügen, dass mit dem Wegfallen dieses Instrumentenreizes ein grosser Theil des Werthes der Gedanken selbst eingebüsst wäre, z. B. bei der Darstellung eines Satzes im Clavierauszuge. Ganz so ergeht es manchen Gemälden, deren Composition zu verlieren scheint, wenn sie im Kupferstich reproducirt werden. Hiernach zu fragen, haben wir nicht einmal ein Recht, da eine Symphonie als solche, und nicht darnach, wie sie sich bei vereinfachten Mitteln ausnimmt, zu beurtheilen ist. Es bleibt nur Dies stehen, dass die Wirkung der Motive an den Instrumentenreiz selbst wesentlich geknüpft ist. Wir geben zur näheren Betrachtung des Baues über.

Ein Tempo moderato beginnt, $\frac{6}{4}$, C moll, das Streichquartett geheimnissvoll, von Hörnern, Clarinetten, Fagotten, Oboen und Flöten allmälig unterstützt. Eine Introduction baut sich auf, deren Zweck wir erst im weiteren Verlaufe kennen lernen. Der Hauptsatz, Allegro energico, $\frac{4}{4}$, tritt mit einem Motiv von unstreitig mehr rhythmischem als melodischem Werthe auf:



die ganze Macht des neueren Instrumentales entfaltet sich, vier Hörner, drei Posaunen, Tuba, auch, um die Lichter schärfer aufzusetzen, Flauto piccolo. Das Thema selbst lässt dadurch, dass die Anfangsnoten oft als Auftact gebraucht werden, oder wenigstens als schlechter Tacttheil mannichfache Verschiebungen zu, welche den lebendigen, stürmischen Character des Ganzen sehr erhöhen. Ein zweiter Gedanke von unbefangenerem, mehr spielendem Wesen sieht so aus:



er spinnt sich durch Transpositionen, die der Componist überhaupt sehr liebt, in Es dur weiter, bis dann endlich dieses Es dur sich als Schluss des ersten Theils fixirt. Jetzt wird die Introduction, der wir schon gedachten, unerwartet wieder aufgenommen, und anstatt eines sonst wohl üblichen Mittelsatzes, von contrapunctischer Arbeit, verwandt. Dabei stellt sich ein naher Bezug des Grundgedankens der Introduction mit jenem zweiten des Allegro's heraus. Tempo primo tritt mit C moll wieder ein, und ist dem ersten Theil des Allegro's ganz analog

gehalten. Der Schluss ist keck abgerissen. Ueberblicken wir nun den ganzen zurückgelegten Satz nochmals, so kommen wir darauf, dass sein Gepräge nicht das eines Symphoniesatzes, sondern bei Weitem mehr das einer Ouverture ist. Die rhythmische Prägnanz erhält am Meisten das Interesse daran. An Franz Schubert sind wir mehrfach gemahnt worden.

Der zweite Satz, ein Scherzo quasi Presto, bringt lustiges Leben, sonnenhellen Tag, Cdur, ¾. Es beginnt, wie sehr viele Opernfinale's, bei zusammenströmender Volksmasse mit einem Crescendo auf C als Grundbass, worauf der Schluss:



fortissimo mit dem Sextquartenaccorde eintretend, sich wunderlich genug macht. Bald merkt man, dass man sich in der Welt des Humors bewegt, dass Etwas von Shakespeare'schem Mährchentreiben vorgeht. Die Romantik mit ihren Wundergestalten lässt sich in dem Tempo meno Allegro bemerken, worin die Blasinstrumente gleichsam eine Erzählung vortragen, das Streichquartett dazu die Randverzierungen in phantastischen Sprüngen liefert. Die Besetzung der ersten Violine muss stark sein, denn die Stimme tritt hier sogar getheilt auf. — Das Andante, F, welches nun folgt, ist ein sehr melodiöses, klares Musikstück, das besonders mit grosser Sorgfalt instrumentirt, an Schattirungen des Klanges reich, weniger aber durch Erfindung ausgezeichnet ist. Die Melodie reisst, wie man zu sagen pflegt, nie ab, ohne jedoch einzeln, gelöst, selbständig aus dem Ganzen herauszutreten; das Ganze ist aber mehr melodisch, als Melodie. Manche Effecte, z. B. der des Violoncells gegen das Ende des Stücks, sind wahrhaft reizend. Der eigenthümlichste Satz des ganzen Werks ist der letzte. Molto Allegro con fuoco, Cdur, ¼-Tact. Das erste Hauptthema, obgleich an sich wenig bedeutend, wirkt sogleich durch die Massenhaftigkeit, womit es auftritt, mit grosser Gewalt. Die in einzelnen Accorden zusammengehaltenen Massen tragen dann einen Cantus firmus, der einem Hymnus ähnlich, vielleicht gar ein Volkslied ist. Er lautet:




und bildet, wie uns geschienen hat, die Spitze, das Ziel, wonach die ganze Symphonie zugestrebt hat.

Dies ungefähr sind die schwachen Lineamente des Ganges, welchen das Werk befolgt, so ärmlich auch immer die Darstellung durch Worte in dieser Hinsicht ausfallen mag. Wir gelangen zu einem Gesammturtheile. Jenes symphonische Talent, welches wir im Allgemeinen als ein von musikalischem oder tondichterischem überhaupt zu unterscheidendes bezeichneten, besitzt der junge Componist, den wir mit Freuden begrüssen, unstreitig. Allein wir müssen hinzufügen, wir nehmen überall mehr den Ausdruck des Talents, als den der Meisterschaft wahr. Dies begründet sich am Meisten durch die Art und Weise, wie der Componist seine Themata benutzt. Sie ist nicht so beschaffen, dass, wenn das Werk im Clavierauszuge dargestellt würde, sich eine ganz befriedigende Wirkung ergeben würde, und doch ist unstreitig dieses Experiment eben ein trefflicher Probierstein. Der Werth des musikalischen Gedankens, der von seinem Instrumenschmuck entkleidet ist, wird deutlicher, denn gerade das sinnliche Material, welches bestach, bleibt nun weg, und besticht also nicht mehr. Der Umriss, die Zeichnung, Gliederung des Ganzen lässt sich dann als solche, frei von äusserer Zuthat, beurtheilen, und der Clavierauszug wird gerade eben so sehr als der Kupferstich eines Gemäldes zur Prüfung des geistigen Werthes dienen. Die feineren Wirkungen des Contrapunctes treten dann in ihr volles Licht, die Entwickelung der Form aus dem Keime wird einer schärferen Critik ausgesetzt. Gade nun hat die Durchführung seiner Gedanken auf dem Wege der contrapunctischen Verbindung einzelner cantabler Tonreihen weit weniger, als durch andere Mittel, namentlich das der Transposition, nämlich die rasche modulatorische Versetzung seines Thema's in eine verwandte Tonart, bewerkstelligt. Auch hierdurch lässt sich, wie unzählige Beispiele der ersten Meister darthun, symphonischer Fluss erreichen, insbesondere haben Beethoven, Weber, Franz Schubert damit ausserordentliche Wirkungen zu Stande gebracht. Nur soll man nicht vergessen, dass jene contrapunctische Gewandtheit, aus älteren Schulen der Tonkunst entlehnt, eine ewige Stütze bietet, eine Sicherheit in der Ausarbeitung des glücklich Erfundenen, die, wir möchten sagen, in Augenblicken der ruhenden Erfindungskraft ihre wohlthätige Hilfe nicht versagt. Wie viel gerade durch die Selbständigkeit seiner einzelnen Stimmen Mendelssohn wirkt, wie interessant das scheinbar ganz Geringfügige unter seinen Händen wird, welchem Musiker brauchen wir dies erst zu sagen! Auch in denjenigen seiner Werke, deren Motive nicht neu genannt werden können, zeigt sich in der kunstvollen und doch nirgends pedantischen oder gesuchten Verschlingung der einzelnen Stimmen, welche neben oder nach einander das Motiv übernehmen, die Hand des Meisters, und liefert erspriessliche Muster für den jungen reifenden Künstler. — Diese Bemerkungen würden wir gar nicht einmal erst ausgesprochen haben, wenn nicht die Ansicht uns leitete, dass Gade's Talent für die Symphonie ein durchaus nicht gewöhnliches sei, dem wir aber eine innere Verfestigung, jene sichere Hand noch wünschen müssen, welche allein den Kranz der Meisterschaft in aller Kunst erringt.

*A. K.*

## Nachrichten.

*Breslau*, Ende November. — Die hiesige Oper hat durch allerhand Unfälle grosse Veränderungen erlebt, die man beklagenswerth nennen muss. Die erste Sängerin Dem. *Spatzer* hat geheirathet und damit zugleich sich auf den Standpunct der Weigerung hinsichtlich weiterer Erfüllung ihres Contracts begeben. Zwar ist ein

Process eingeleitet; doch was hilft dies? das Publicum entbehrt eines der bedeutendsten jetzt lebenden Gesangtalente, wofür die neu engagirte Dem. *Caradori* aus Lemberg, mit hoher biegsamer Stimme, im neuen italienischen Genre wohl verwendbar, keinen genügenden Ersatz bietet. Die zweite erste Sängerin Dem. *Hedwig Schulze* hat wegen eines beginnenden Brustleidens die theatralische Laufbahn gänzlich verlassen. An die Stelle des Tenoristen *Ditt* ist *Mertens* aus Riga getreten, auch noch ein zweiter für Heldenpartieen, Herr *Francke*, engagirt worden. Die Bässe *Prawitt*, *Hirsch*, *Rieger* und *Haimer* sind gut. Von Novitäten sind *Lortzing's* Wildschütz und *Donizetti's* Linda di Chamounix erschienen, die beide gefallen haben. Unter den bis jetzt gegebenen Concerten war eines zum Vortheil der Mutter eines jüngst verstorbenen talentvollen Schauspieler *Reder* von dem ganzen Theaterpersonale veranstaltete das am Meisten und zwar glänzend besuchte. Die lange nicht gehörte *Spatzer* sang darin, was wohl von allem Dargebotenen die mächtigste Anziehungskraft übte. Die Symphonieaufführungen des Künstlerververeins, welche auf Abonnement Statt zu finden pflegen, sind wegen geringen Ausfalles desselben für den laufenden Winter aufgegeben worden, was Allen, die sich für mehr als den flüchtigen Kram der Solomusik interessiren, sehr betrübend ist. Mehrere polnische Virtuosen haben in den letzten Wochen Concerte, oder vielmehr Matinées gegeben, deren Einrichtung billiger zu machen ist. Der beste darunter war Herr *Kossowsky*, Violoncellist aus Lemberg, ein noch nicht zu Ruf gelangter talentvoller Künstler, welchem auf seiner europäischen Kunstreise Erfolg nicht allein zu wünschen, sondern auch zu prophezeihen ist. Zu erwähnen ist noch, dass sich zu den vielen musikalischen Vereinen der Stadt ein neuer gefunden hat, die philharmonische Gesellschaft, welche Concerte gibt, worin auch Dilettanten mitwirken. Die Leitung hat der hiesige frühere Concertmeister des Theaters, seit Kurzem königl. Musikdirector, Herr *M. Schön*. Eine Lehrerin des Gesanges aus Prag, Mad. *Marochetti*, hat sich hierselbst niedergelassen, deren Wirksamkeit hier ein weites Feld finden kann, wenn sie sich bewährt.

---

*Cassel*, im November 1843. Unsere Concertsaison scheint diesmal mannichfachere Abwechselung, als gewöhnlich, darbieten zu wollen. Selbst unsere Opernsängerinnen, die Fräul. *Löw* und *Eder*, welche am 6. ein Concert veranstalteten, beschränkten ihre Leistungen nicht auf die Wirksamkeit ihrer Stimmmittel, sondern gaben uns auch auf andere Weise Gelegenheit, ihr Talent zu würdigen. Fräul. *Löw* zeigte sich als Virtuosin auf der Harfe, und Fräul. *Eder* als solche auf dem Pianoforte, und zwar wirkten die beiden Damen vereinigt in einem Duo für Harfe und Pianoforte von *Herz*, und versöhnten uns durch gelungene Ausführung mit manchen Schwächen der Composition. Der Vortrag der beiden Damen zeichnete sich im Allgemeinen durch Geschmack und Eleganz rühmlich aus. Fräul. *Löw* erfreute uns ausserdem noch durch den Vortrag des zweiten Concertes von *Bochsa*. Obwohl die Composition unserer Meinung nach den Bedürfnissen der Gegenwart nicht ganz entspricht und bei Weitem noch nicht geeignet ist, das Instrument in seinem hellsten Glanze strahlen zu lassen, so verschaffte sie doch der Virtuosin Gelegenheit, zu zeigen, wie sehr sie ihr Instrument zu beherrschen weiss und in welchem Grade sie, mit den Eigenschaften desselben vertraut, seine Vorzüge geltend zu machen versteht. Die Gesangstücke, welche zur Production kamen, waren eine Arie von *Malibran*, die Adelaide von *Beethoven*, und das Terzett des ersten Acts aus Zemire und Azor von *Spohr*, die erste und letzte Piece von Fräul. *Eder*, die zweite von Herrn *Derska* vorzüglich gesungen. Die Ausführung der Ouverture zu Tell von *Rossini* und einer Ouverture in C von *Beethoven* waren befriedigend. — Am 13. gab der junge Violinvirtuos und erster Stipendiat der Mozartstiftung in Frankfort a. M. *Jean Joseph Bott* aus Cassel, im hiesigen Hoftheater, und zwar bei überfülltem Hause, ein Concert, in welchem wir Gelegenheit hatten, das Talent des jungen Künstlers, der sich unter *Spohr's* Leitung gebildet hat, zu würdigen. Es ist uns um so erfreulicher, die Leistungen desselben als überaus vortrefflich bezeichnen zu können, da der Kunstjünger unseres Wissens schon seit seiner Kindheit unermüdlich nach dem höchsten Ziele gestrebt hat und von seinem Vater, einem Mitglied der hiesigen Hofcapelle, der dem Knaben den ersten Unterricht auf der Violine ertheilte, mit vieler Sorgfalt geleitet worden ist. Die Concertpiecen, welche *Bott* vortrug, waren ein Concertino in A dur und eine grosse Polonaise von *Spohr*, Variationen von *Vieuxtemps* und ein Concertstück in Form einer Gesangscene von seiner eigenen Composition. Wir vermögen nicht eines von diesen Concertstücken als im Vortrag mehr oder minder gelungen zu bezeichnen, sondern können nur versichern, dass uns die Ausführung aller vom Concertgeber vorgetragenen Tonstücke gleich vortrefflich erschien. Der Vortrag zeichnet sich vornämlich durch Präcision, Reinheit und seltene Kraft und Fülle des Tones höchst vortheilhaft aus. *Bott* hat sich in seinem Spiele — insbesondere in der Art, den Ton zu formiren und zu modificiren, seinem Meister in so hohem Grade genähert, dass, wenn gleich seine gegenwärtigen Leistungen schon grossen Anforderungen entsprechen, wir in seinen künftigen etwas Ausserordentliches erwarten dürfen. Der junge Virtuose lässt uns überdies aus mehreren seiner Compositionen, welche in seinem Concert zur Aufführung kamen, erkennen, dass er sich mit *Spohr*'schen Partituren vorzugsweise vertraut gemacht hat und willig auch die Maximen seines Meisters beim Componiren befolgt. Ausser der erwähnten Concertpiece von *Bott* hörten wir eine Ouverture und eine Arie für Bariton von seiner Composition, welche von Herrn *Biberhofer* vorgetragen wurde. Die hier angeführten Tonstücke des talentreichen Virtuosen erscheinen uns als das Resultat eines achtungswerthen Studiums, berechtigen aber noch nicht, dem Künstler den Beruf eines Componisten in gleich hohem Grade wie den eines Virtuosen zuzusprechen. Die darin enthaltenen Gedanken sind geordnet und erinnern in jedem Moment an *Spohr*'sche Tonsatzformen; die Instrumentation ist insbesondere der *Spohr*'schen sehr ähnlich. Der junge

Tonsetzer, welcher seine Ausbildung im Contrapunct dem Unterrichte *M. Hauptmann's* verdankt, hat nun durch diese Arbeiten auch einen schätzbaren Beweis seiner Tüchtigkeit in der Behandlung der instrumentalen Mittel des Orchesters abgelegt und darf es, von diesem Standpuncte technischer Bildung aus, bei künftigen Compositionen unbedenklich wagen, freier aus sich selbst herauszutreten und sich bei seinem musikalischen Denken von den allgemeineren und höheren Kunstgesetzen leiten zu lassen, welche die classischen Tonmeister befolgt haben. Alle Productionen des talentvollen Künstlers wurden mit der freudigsten Theilnahme von dem zahlreichen Publicum begrüsst und *Bott* wurde am Schlusse des Concertes stürmisch gerufen. Unterstützt wurde der Concertgeber durch die Damen *Löw* und *Miller* und die Herren *Tivendell* und *Föppel*. Die Fräulein *Löw* und *Miller* sangen mit Herrn *Föppel* ein Terzett aus „Sargin" von *Paer*, dessen Ausführung aber nicht ansprechen wollte und auch nicht in Hinsicht auf alle Mitwirkenden eine befriedigende genannt werden dürfte. Herr *Tivendell* aus London gab uns einen evidenten Beweis seines höchst schätzbaren Talentes durch den befriedigenden Vortrag zweier Solo-Piecen auf dem Piano, nämlich eines Andante von *Thalberg* und eines Nocturne von *Döhler*. Die gegenwärtigen Leistungen des talentreichen Pianisten berechtigen in der That für die Zukunft zu den schönsten Erwartungen. *O. K.*

---

*Prag.* Endlich hat unsere Oper wieder einmal eine Neuigkeit gebracht. Zum Vortheile des Herrn *Joseph Emminger* erschien nämlich zum ersten Male (unter der Leitung des Compositeurs) „Mara", romantische Oper mit Tanz in 3 Acten von *Otto Prechtler*, Musik von *Joseph Netzer*, dessen Erstlingswerk diese Oper ist. Um nicht ungerecht gegen den noch jungen Tonsetzer zu sein, müssen wir die Beurtheilung seines Werkes mit dem Libretto beginnen, das ihm geboten wurde. Ich habe von *Otto Prechtler*, einem wackern lyrischen Dichter, zwei Dramen gesehen („Perdita" in Prag und „Issendiar" in Wien), welche beiden sich mehr zum Genre der Oper als des recitirenden Dramas hinneigen, und gestehe, meine Erwartungen auf einen Operntext von diesem Dichter waren eben so freudig, als ich mich schmerzlich getäuscht fand. Hier finden wir einen jungen Spanier, den Sohn eines Edelhofbesitzers Cornaro — also eben nicht viel Vornehmes — Manuel genannt, in die junge Zigeunerin Mara entbrannt, der er in den Wald nachfolgt, und von dem Häuptling der Horde, Torald, gastlich aufgenommen wird. Torald ist gleichfalls in Mara verliebt, die ihm ganz ehrlich gesteht, sie könne ihn nicht lieben. Als er sie nun im nächtlichen Rendezvous mit Manuel findet, ruft er die Horde zusammen und bedroht das Leben des Nebenbuhlers, der, von Mara mit ihrem Leibe bedeckt, entflieht, um seinem Vater seine Liebe zu einem Mädchen zu gestehen, „dessen Stamm", wie er sehr naiv bekennt, „der Vater nicht liebe". Auf des Vaters Frage gesteht er, es sei eine Zigeunerin, worüber dieser sich höchst entrüstet gebehrdet; denn er hat seinem Sohne eine andere Braut ausgesucht, eine Verwandte, Ines, und durch den Fluch des Vaters eingeschüchtert, willigt Manuel ein. Der Zigeunerin wird ein Beutel mit Geld zugeschickt mit dem Bedeuten, sogleich das Land zu verlassen. Nun ist die Reihe des Nachgebens in Mara, die im Sturm und Ungewitter an der Thüre des Hochzeithauses anklopft. Cornaro selbst kommt, ihr zu öffnen; er überhäuft sie, wie er ihren Namen hört, mit Schmähungen und kehrt ins Haus zurück, während sie in Ohnmacht fällt. Torald, der ihr wieder nachgegangen ist, schwört Rache, schiesst ein Pistol in's Fenster ab und wird gebunden und in Haft gebracht. Im dritten Act beginnt der Hochzeitszug in eine einsame Waldcapelle; Mara, hinter einem Monumente des Kirchhofs verborgen, sieht zu, während die Horde Cornaro's Haus in Brand steckt, der zurückkehrende Hochzeitszug zerstreut sich beim Anblick der Feuersbrunst, Ines fällt diesmal in Ohnmacht, und als Manuel zurückkommt, findet er seine Braut von Mara's Dolch bedroht; als Ines erwacht, will sie für ihn streiten, er will für sie sterben, was bei seiner mehrmals bewiesenen Feigheit schon an die Parodie grenzt, zum Glück scheint „Mara" die „Norma" gesehen zu haben, und stösst endlich, um der Geschichte ein Ende zu machen, den Dolch in die eigene Brust. Torald kommt nun aus dem brennenden Hause, um sich über seine sterbende Geliebte niederzubeugen. Das Ganze ist eine Preciosa-Geschichte mit unnöthig tragischem Ende, kein Character, keine aus dem Ganzen hervorgehende musikalische Situation, sondern höchstens einige romanhaft an den Haaren herbeigezogene Unglücksmomente und Comödien-Spectakel. Ohne zu läugnen, dass *Netzer's* erste Oper noch manche Mängel habe, möchte ich doch aus diesen nicht gerne ein abfälliges Urtheil über sein musikalisch-dramatisches Talent fällen, sondern meine, wer mit diesem Libretto, das doch so ganz und gar nicht geeignet ist, einen Tonsetzer zu begeistern, so Viel leistete, von dem lässt sich in der Folge unter günstigen Auspicien mehr und sogar Viel erwarten. Schon jetzt ist *Netzer* Herr über das Orchester, wie Wenige, und seine Instrumentation nicht blendend und gesucht, sondern höchst gediegen und zweckmässig und voll dramatischen Ausdrucks. Seine Composition ist durchaus characteristisch und meistens auch melodiös; wo dieses nicht der Fall ist, war es aber eben das gewissenhafte Verfolgen des Stoffes, der ihm mitunter unübersteigliche Hindernisse in den Weg legte. An den meisten Stellen hat der Tonsetzer das Libretto zur Poesie erhoben, so viel dies nur immer möglich war, und die Anzahl der ansprechenden Nuancen ist grösser als wir seit längerer Zeit in einer neuen Oper fanden; vorzüglich schön gearbeitet sind die Ensemblestücke, die Introduction, das erste und zweite Finale, der Hochzeitschor u. s. w. Ich werde, wenn ich die Oper mehrmals gesehen, noch auf die Einzelnheiten derselben zurückkommen. Wenn von der Production die Rede ist, so muss zuerst Dem. *Grosser* (Mara) erwähnt werden, welche Partie eine grosse Forderung an innere und äussere Mittel der Sängerin macht, und Dem. *Grosser* legte hier wieder einen herrlichen Beweis von ihren rapiden Fortschritten ab, da man wohl behaupten kann,

dass sie in dieser Rolle nicht viele deutsche Sängerinnen erreichen, noch weniger überbieten dürften. Auch Hr. *Kunz* gab den Torald ausgezeichnet. Mad. *Podhorsky* (Ines) und Hr. *Strakaty* (Cornaro) hatten wenig Spielraum für ihre Kunst, und Hr. *Emminger* (Manuel) war den Anforderungen des Compositeurs an den Tenoristen nicht gewachsen. Chor und Orchester liessen Manches zu wünschen übrig, gleichwohl war die Aufnahme glänzend, die meisten Musikstücke wurden rauschend applaudirt, und in den drei ersten Vorstellungen (die zweite fand zum Benefiz der Dem. *Grosser* Statt) nach jedem Acte Tonsetzer und Sänger hervorgerufen. Endlich wird wieder Hoffnung, dass sich eine neue Oper auf dem Repertoir erhalten werde.

Ein höchst erfreulicher musikalischer Gast war uns *B. Molique*, dessen Kunst wir in fünf Concerten (viermal im Theater und in dem 1. Abonnements-Concert der Mitglieder des Theater-Orchesters) zu bewundern Gelegenheit hatten. Ich habe Ihnen bei der ersten Anwesenheit des Herrn *Molique* meine Ansichten über seine grossen Vorzüge ausführlich mitgetheilt, und da Herr *Molique* schon damals ein so grosser Künstler war, dass in seiner Spielweise, wie in seinen Compositionen keine wesentliche Veränderung vorgegangen, so genügt es, summarisch anzuführen, mit welchen Pieçen er uns erfreut, und wie selbe aufgenommen wurden. Wir hörten von ihm das zweite (A dur), dritte (D moll), vierte (D dur), und fünfte Concert (A moll), Manuscript, welches dem Vernehmen nach bei Jos. Hoffmann im Verlag erscheinen wird), das letztere zweimal, dann die Phantasien über Schweizerlieder, österreichische Volkslieder und über Themen aus Norma, und die Variationen über ein russisches Volkslied. Alle diese Nummern wurden mit enthusiastischem Beifall aufgenommen und der treffliche Virtuose zahllos hervorgerufen, doch war das Haus kein Mal so gefüllt, als es seine Leistungen wohl verdient hätten; es scheint überhaupt, als ob keinem Violinspieler das Glück zu Prag mehr so hold lächeln wollte, als Ole Bull.

Noch muss ich Ihnen Bericht über einige musikalische Debuts auf unserer Bühne erstatten, durch welche wir drei mehr und minder hoffnungsvolle Gesangs-Anfängerinnen kennen gelernt haben. Die erste derselben war Dem. *Sidonie Senger*, welche in der so über alle Maassen beliebten Tochter des Regiments ihren ersten Versuch wagte, der im vollen Sinne des Wortes gelungen genannt werden kann. Dem. *Senger* hat eine graziöse schlanke Gestalt und angenehme Physiognomie, eine nicht sehr volle und starke, doch liebliche, ziemlich gleiche und biegsame Stimme, reine Intonation, dabei auch Ausdruck, Gemüth und Humor, und wird bei weiterer Ausbildung sich meist ganz für jugendliche Coloraturpartieen wie Adina und Rosine u. s. w. eignen. Trotz der natürlichen Befangenheit einer Anfängerin, welche nach so bedeutenden Vorgängerinnen als die Dem. *Grosser* und *Tuczek* eine bedeutende Partie durchführen soll, benahm sich Dem. *Senger* sehr gewandt und anständig. Von den beiden erwähnten Darstellerinnen der Maria scheint sie sich Dem. *Tucsek* zum Vorbilde genommen zu haben, welche auch ihrer Individualität homogener ist, als die mehr energische Auffassung der Dem. *Grosser*. Dem. *Senger* wurde vom Publicum freundlich empfangen und wiederholt hervorgerufen, was nur gebilligt werden kann, da sie im Gesang und Spiel weit mehr leistete, als man von einer Anfängerin zu fordern und zu erwarten berechtigt ist. Auch was die Trommel betrifft, ging sie von dem Beispiele der Dem. *Grosser* ab, und wenn ein hiesiger Referent behauptet, sie habe in dem Trommel-Solo Dem. *Tuczek* übertroffen, so kann ich mich damit nicht einverstanden erklären, glaube aber auch, dass das Pianoforte-Terzett von Dem. *Tucsek* jenem militärischen Concertante an Wichtigkeit nicht nachstehen dürfte. Die übrige Besetzung war die gewöhnliche, nur gab wegen Krankheit des Herrn *Preisinger* Herr *Brava* den Sulpice, wodurch der musikalische Theil der Rolle nur gewinnen konnte. Der zweite Versuch der Dem. *Senger* war die Giulietta in den „Montecchi und Capuletti“, deren Erfolg minder günstig war, da eines Theils ihre Stimme etwas umflort erschien, dazu kam, dass Mad. *Janik* (deren Gastrollen man schon beendet glaubte) den Romeo gab und in dieser Partie, die durchaus nicht in ihrer Stimme liegt, das Publicum schon in der Sortita in üble Laune brachte.

(Beschluss folgt.)

---

*Leipzig*, den 27. November 1843. Siebentes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, am 16. Novbr. Militär-Symphonie von *Jos. Haydn*. — Recitativ und Arie aus der Schöpfung von *J. Haydn*, gesungen von Miss *Birch*. — Fantasie über Motive aus Otello für die Violine componirt von *Ernst*, vorgetragen von Herrn *Joseph Joachim* aus Wien. — Erstes Finale aus Oberon von *C. M. v. Weber* (Rezia — Miss *Birch*, Fatime — Fräul. *Sachs*). — Ouverture zu Oberon von *C. M. v. Weber*. — Einleitung (Chor der Waffenschmiede) aus der Oper: „Das Käthchen von Heilbronn“ von *J. Hoven* (neu). — Serenade für Pianoforte mit Orchester von *F. Mendelssohn-Bartholdy*, vorgetragen von Herrn *Carl Reinecke* aus Altona. — Spanische Serenade von *Burgmüller* und schottisches Lied mit Pianofortebegleitung, gesungen von Miss *Birch*.

Ein nicht genug zu rühmender Vorzug des Repertoirs unserer Gewandhaus-Concerte war von je her die stete und consequente Wiedervorführung mehrerer Meisterwerke der Kunst älterer und neuerer Zeit, oder wenn man lieber will, aller Kunstepochen. Wir erhalten kein Concert, das uns nicht neben Erzeugnissen der Gegenwart, deren Wahl nicht immer aus der Ueberzeugung von ihrem wirklich grossen Kunstwerthe hervorgegangen sein mag und sein kann, zugleich als Spiegelbilder oder Gegensätze gleichsam möglichst gleichartige Meister- und Musterwerke brächte, aus deren Zusammenstellung und Vergleichung Künstler sowohl wie Publicum einen zwar hohen, gewiss aber den richtigsten Standpunct zu einer künstlerischen Beurtheilung gewinnen können und gewinnen. Solche und ähnliche Absichten scheinen, wie eine jahrelange Erfahrung und sorgfältige Beobachtung uns vermuthen lässt, zu den geheimen Artikeln oder Grundsätzen des musikalischen Theiles unserer Concertdirection zu gehören, und es ist nicht zu leugnen, dass

sie der Kunst, dem Concertinstitut und dessen Publicum sehr förderlich gewesen sind. Vollendeter in sich, als die Symphonieen *J. Haydn's*, die grösseren nämlich, es sind, mögen wenige Orchesterwerke sein, die Symphonieen *Mozart's* und *Beethoven's* nicht ausgenommen, obgleich diese vor jenen im Allgemeinen eine grossartigere Conception und Ausführung, wenn auch letztere zum Theil nur durch Anwendung reicherer Mittel, voraus haben. An Reichthum, Genialität und Kühnheit der Erfindung, der melodischen wie harmonischen, wird *Haydn* überhaupt von Keinem übertroffen, von Wenigen nur erreicht, und in Allem wird er ein Muster bleiben für alle Zeiten. Die Ausführung der genannten Militärsymphonie, einer der bekanntesten des grossen Meisters, war im Ganzen recht lobenswerth und erhielt vielen Beifall.

Miss *Birch* sang die Arie aus der Schöpfung „Nun beut die Flur das frische Grün" mit englischem Text, so schön, so wohlthuend in jedem Tone, so ruhig und solid im Vortrage, dass es eine Freude war, ihr zuzuhören; sie hat das grosse Verdienst, alle ihre Leistungen leicht und natürlich scheinen zu lassen; man sieht oder hört nie auch nur eine geringe Anstrengung, die Töne klingen leicht an, auch in den höchsten Lagen, sie sind immer und überall elastisch, klar und vollkommen ausgeprägt; das Athemholen, vielleicht die schwierigste Kunst beim Singen, wird nie, auch in den complicirtesten lang ausgesponnenen Passagen nicht, bemerkbar, so dass man in der That eine vollkommenere Ton- und Gesangbildung kaum verlangen kann, als Miss *Birch* sie nach allen Seiten hin besitzt. Wäre ihr Vortrag, mitunter wenigstens, etwas wärmer und lebendiger, etwas weniger ruhig und gemessen, obgleich sie Letzteres zugleich vor manchen Verirrungen und Geschmacklosigkeiten vieler Sänger und Sängerinnen bewahren mag, wir würden keinen Augenblick zögern, sie in jeder Hinsicht als Muster- und Meistersängerin zu empfehlen. Bei etwas mehr Energie im Vortrage würde sich vielleicht auch das schon erwähnte Detoniren, das zuweilen, wenn auch selten, und dann in nicht zu hohem Grade, vorkommt, ganz verlieren; wir haben es wenigstens in solchen Partieen, welche die geehrte Künstlerin unwillkürlich frischer und lebhafter als sie es gewöhnlich thut, vortrug, gar nicht bemerkt, wie z. B. in dem ersten Finale aus Oberon, in welchem Miss *Birch* die Partie der Rezia, und zwar mit deutschem Text, so vortrefflich sang, wie wenig deutsche Sängerinnen es ihr nachsingen dürften. In den ruhiger gehaltenen Liedern dagegen, welche Miss *Birch* am Schluss des Concertes, wenn auch im Ganzen sehr schön und mit grösster Wirkung vortrug, war das Detoniren zuweilen wieder bemerkbar und gewiss nur aus dem eben von uns angegebenen Grunde. Wir würden bei den vielen hohen Verdiensten, welche die Leistungen der geehrten Künstlerin unbestritten haben, auf solche scheinbar sehr unbedeutende Mängel nicht wiederholt zurückkommen, wenn wir nicht der Ueberzeugung wären, dass dieselben durch einige aufmerksame Sorgfalt bald ganz vermieden werden und die Leistungen dadurch zugleich eine solche Vollkommenheit erreichen könnten, wie sie heut zu Tage nicht häufig vorkommen dürfte.

Herr *J. Joachim* aus Wien, Schüler des Violinvirtuosen Herrn *Böhm* daselbst, und erst 13 bis 14 Jahr alt, ist eine höchst interessante Erscheinung, nicht nur in Rücksicht auf das ausgezeichnete Talent, das sich in seinen Leistungen vielfach und ganz entschieden ausspricht, sondern auch der trefflichen Schule und Bildung wegen, von denen sein Spiel unverkennbar Zeugniss gibt. Es muss eine Freude sein, einen so talentvollen Schüler zu unterrichten, es gereicht aber auch dem Lehrer zu grosser Ehre, ein schönes Talent so geleitet und frühzeitig schon so weit gebracht zu haben, dass baldige Erreichung hoher Meisterschaft kaum bezweifelt werden darf. Wie wir hören, wird sich Herr *Joachim* längere Zeit hier aufhalten, um unter Leitung der Herren *Hauptmann*, *David* u. s. w. sich musikalisch ferner auszubilden; bleibt seine Gesinnung so natürlich und anspruchlos wie sie jetzt ist, sein Fleiss so emsig und sorgsam wie er bisher gewesen sein muss, so hat man von ihm wohl mehr noch als einen grossen Virtuosen, man hat gewiss einen bedeutenden Künstler zu erwarten. Möge unsere Hoffnung nicht unerfüllt bleiben. Dass übrigens die Leistung des Herrn *Joachim* von Seiten des Publicums mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen wurde, bedarf nach alledem nicht weiterer Versicherung.

Nicht ganz gleichen Erfolgs hatte sich Herr *Reinecke* aus Altona zu erfreuen, obwohl auch seiner Leistung manches Lobenswerthe nicht abgesprochen werden kann. Er spielte die Serenade für Pianoforte mit Orchesterbegleitung von *F. Mendelssohn*, eine Composition, die zwar sehr schön und wirksam ist, letzteres aber vollständig nur dann sein kann, wenn sie technisch und musikalisch vollkommen gut ausgeführt wird; Beides ist aber sehr schwer und erfordert grosse, in hohem Grade ausgebildete Kräfte. Wir loben an Herrn *Reinecke*, dass er zu seinem öffentlichen Vortrage eine gute, werthvolle Composition gewählt hat, denn nichts ist unerquicklicher als die Fantasieen, Variationen u. s. w. für Pianoforte solo über beliebte Themen aus Opern, womit uns die Virtuosen seit Jahren zum Uebermaass heimgesucht haben; können aber mit seiner Ausführung dieser Composition nicht ganz zufrieden sein, weil sie in technischer Hinsicht, namentlich was Deutlichkeit, Sicherheit und Correctheit des Spiels betrifft, zu wünschen übrig liess, und in dessen Folge natürlich von künstlerischer Auffassung, von geistig belebtem Vortrage kaum die Rede sein konnte; was überhaupt immer der Fall sein wird, wenn der Künstler den technischen Theil seiner Leistung nicht vollkommen und mit Leichtigkeit beherrscht. Wir verkennen übrigens dabei durchaus nicht, dass Herr *Reinecke* schon viele Fertigkeit und, wie es scheint, schon ziemlich gute musikalische Ausbildung besitzt. Das Gute aber, was wir bei ihm finden, hat uns um so mehr angeregt, ihn auf Das, was ihm noch fehlt, oder auf Das, was anders und besser sein sollte und könnte, aufmerksam zu machen.

Eine sehr vorzügliche Leistung unseres Orchesters war die Ausführung der Ouverture zu Oberon; sie musste auf Verlangen wiederholt werden und, wie das nicht selten zu geschehen pflegt, die Wiederholung war noch trefflicher als die erste Ausführung; namentlich waren

die Tempi lebendiger und bestimmter, die ganze Auffassung noch frischer und kräftiger; wie sehr aber dadurch die Wirkung so glänzender Stücke, wie die Ouverturen *Weber's* sind, gefördert wird, weiss jeder Sachverständige und bedarf nicht ausführlicher Erörterungen.

Achtes Abonnement-Concert, Donnerstag, den 30. November. Festouverture von *Friedrich Schneider* (neu, Manuscript). — Recitativ und Arie aus Faust von *Spohr*, gesungen von Miss *Birch*. — Concertante für zwei Clarinetten von *W. Gährich* (neu), vorgetragen von den Herren *A.* und *G. Gareis* (königl. preuss. Kammerm. aus Berlin). — Meeresstille und glückliche Fahrt von *L. v. Beethoven*. — Caprice für Pianoforte solo von *S. Thalberg* über Motive aus der „Sonnambula," vorgetragen von Herrn *Goldschmidt* aus Prag. — Arie aus Sigismondo von *Rossini*, gesungen von Miss *Birch*. — Fantasie für Clarinette mit Pianoforte von *C. Bärmann* (neu), vorgetragen von Herrn *Gustav Gareis*. — Symphonie von *L. v. Beethoven* (A dur, No. 7).

Wenn wir mit einiger Verlegenheit über den Erfolg der neuen Ouverture *Friedrich Schneider's* berichten, so liegt der Grund nicht darin, dass wir sagen müssen, sie schien das Publicum wenig angesprochen zu haben, denn dies kann jedem neuen Werke, dem bedeutendsten in der Regel am Leichtesten, widerfahren, sondern weil wir gestehen müssen, dass wir dasselbe für so werthvoll und interessant nicht halten können, als man zu erwarten berechtigt und als überhaupt nothwendig sein dürfte, um auf grössere Theilnahme oder tiefere Wirkung Anspruch machen zu können. Es will dies einem so berühmten Meister wie *Friedrich Schneider* gegenüber nicht wenig sagen, und wir läugnen nicht, dass wir nur ungern ein solches Urtheil hier aussprechen, obwohl es uns immer darum zu thun war und sein wird, überall und unter allen Verhältnissen Das zu sagen, was wir nach unserer innersten Ueberzeugung für wahr und recht halten. Wir sehen ganz davon ab, dass diese Ouverture sich durch Erfindung weder in melodischer noch harmonischer Hinsicht auszeichnet, denn die Bezeichnung „Festouverture" gibt an die Hand, dass hier von einem Gelegenheitsstück die Rede ist, und bei näherer Betrachtung der Composition erkennt man auch sofort, dass ihr bestimmte Themen oder Motive zu Grunde gelegt worden, die in naher Beziehung zu dem Feste stehen, welches gefeiert werden sollte, und welche harmonisch so einfach, klar und verständlich als möglich vor- und durchzuführen, dem Componisten wahrscheinlich durch Verhältnisse geboten war, die nicht unbeachtet bleiben durften. Die Einleitung der Ouverture bringt ganz einfach in den Blasinstrumenten den Choral: „Herr Gott ich danke herzlich dir," und das Ende des Allegro derselben oder vielmehr der Schluss der Ouverture enthält die Melodie des sogenannten „alten Dessauer" und des englischen und deutschen Volksliedes: „God save the king" u. s. w. Das sind denn allerdings ziemlich heterogene Dinge und man wird uns gewiss Recht geben, wenn wir z. B. den alten Dessauer für ziemlich unvereinbar sowohl mit dem Choral als mit dem Volksliede halten. Da jedoch, wo der alte Dessauer Marsch im Stande ist, edle und grossartige Erinnerungen und Gefühle zu wecken, mag dies vielleicht anders scheinen; der musikalische Character desselben aber, der unvertilgbar und überall sich gleich ist, widerstrebt, unserm Gefühle nach, einer Verbindung mit dem Chorale und dem schönen Volksliede gänzlich. Es ist nun zwar die Verbindung desselben mit dem Chorale in dieser Ouverture nicht eine unmittelbare, denn der Choral steht zu Anfang und der Dessauer am Ende; aber dass ein und dasselbe Stück mit einem Choral beginnen und mit dem alten Dessauer schliessen kann, bleibt für uns schon eine ganz unästhetische Sache; unmittelbar verbunden ist der letztere nur mit dem Volksliede und zwar am Schlusse der Ouverture; es scheint uns dies jedoch nicht weniger dem guten Geschmack zuwider, und versichern dürfen wir, dass es jedenfalls gute Wirkung nicht macht. Dies unsere unmaassgebliche Meinung über die Anlage und den ästhetischen Gehalt der Ouverture. Dass ein Meister wie *F. Schneider* musikalisch zu arbeiten verstehe, wer möchte daran zweifeln? gleichwohl zeichnet sich die Ouverture auch in dieser Hinsicht nicht besonders aus, sondern scheint eben gelegentlich und flüchtig gearbeitet zu sein. Wir führen zum Beweise hier folgende Stelle an, die sich zweimal auf ganz gleiche Weise, nur in anderer Lage, wiederholt:






Wenn wir hierzu bemerken, dass diese canonische Führung allein in dem Streichquartett ganz kahl hingestellt, von keiner harmonischen Ausfüllung gedeckt ist, so wird man sich die Wirkung, welche sie macht, ohne weitere Erörterung, leicht denken können. Dass solche kleine Uebereilung, ja, dass ein solches nicht vorzüglich gelungenes Stück, wie uns diese Ouverture scheint, den grossen, wohlerworbenen Ruhm eines Meisters wie *F. Schneider* nicht beeinträchtigen kann, versteht sich von selbst; den jüngeren strebenden Künstlern gegenüber, die gewöhnt sind auf die Erzeugnisse solcher Meister wie auf nachahmungswerthe Musterwerke zu achten, hatten wir jedoch die Verpflichtung, darauf aufmerksam zu machen, dass einer ernsten Prüfung Alles unterliegen müsse. Je berühmter aber der Meister ist, desto strenger muss die Kritik sein, und wir dürfen daher hoffen, dass man in unserer ausführlichen Besprechung dieser Ouverture einen Beweis der grossen Achtung zu erkennen geneigt ist, welche wir dem geehrten Componisten immer bewahren werden.

Die Gesangleistungen der Miss *Birch* waren diesmal eben so ausgezeichnet wie früher; sie sang die schöne Arie aus Faust von *Spohr* (in B dur) mit italie-

nischem Text und in den sehr schwierigen Passagen des Allegro so glatt und leicht, überhaupt technisch so vollkommen, dass wir unsere aufrichtige Anerkennung ihr nicht versagen können. Die schon etwas veraltete Arie aus Sigismondo von *Rossini* wusste sie durch geschmackvolle Verzierungen, die in jedem neu italienischen Gesangstücke leicht anzubringen und fast unumgänglich nothwendig sind, interessant zu machen und erwarb sich hiermit gleich allgemeinen Beifall wie mit der Ausführung der Scene aus Faust.

Wir hatten schon früher Gelegenheit, uns über die trefflichen Leistungen der Herren *Gareis*, königl. preuss. Kammermusiker aus Berlin, auszusprechen, als sie vor einigen Jahren in einem unserer Gewandhaus-Concerte sich hören liessen. Wie damals müssen wir auch jetzt die schöne, solide Ausbildung beider Virtuosen rühmen; wir müssen wiederholt den gesunden, musikalisch gebildeten Geschmack anerkennen, welcher in ihren Leistungen nach allen Seiten hin sich ausspricht, und wir thun dies um so lieber, weil wir es leider heut zu Tage, bei dem leeren Treiben der Virtuosenmenge, nur selten thun können. Obwohl beide Künstler so grosse Fertigkeit, so ausgebildete Virtuosität überhaupt besitzen, dass es ihnen wohl möglich wäre, sogenannte Virtuoseneffecte für das grosse Publicum anzubringen und auszuführen, so halten sie sich dennoch von solch eitlen Künsteleien gänzlich fern und sind mit Freuden bemüht, schöne Kunstleistungen, im wahren Sinne des Worts, zu bieten. Dass, und wie es ihnen gelingt, haben wir schon früher ausgesprochen, und unser Publicum hat seine Anerkennung durch lauten Beifall zu erkennen gegeben. Auch die Wahl der ausgeführten Compositionen müssen wir loben; namentlich ist die Concertante von *W. Gährich* ein sehr tüchtiges, mit vieler Kenntniss geschriebenes Stück, eine Composion, die mehr sein soll und auch wirklich ist, als ein Effectstück. Es ist sehr fleissig und kenntnissreich, nur vielleicht etwas zu schwierig instrumentirt; dankbarer für die Solospieler würde es jedenfalls sein, wenn es lichter und klarer, nicht so sehr complicirt in den Motiven und deren Verbindung gearbeitet wäre.

Weniger gut als die obengenannten Künstler hatte Herr *Goldschmidt* aus Prag gewählt; obwohl wir an grosser Fertigkeit seines Spiels, überhaupt an dessen tüchtiger Virtuosität nicht zweifeln wollen, so haben uns doch seine Leistungen hiervon nicht vollkommen überzeugen können. Wir sind geneigt, dies weniger ihm als der Composition zur Last zu legen, die so ungemein schwierig und dabei so einzig und allein auf Spieleffect berechnet ist, dass sie nur in höchster Vollendung ausgeführt grössere Wirkung hervorzubringen vermag. Wir haben sie von *Thalberg* selbst gehört und darin nicht ihn als Componisten, sondern nur als grossen Virtuosen bewundert und bewundern können. Hätte Herr *Goldschmidt* ein anderes Stück vorgetragen, wir wollen gern glauben, dass er dann viel grössere Wirkung hervorgebracht, seine Kunstfertigkeit bedeutendere Anerkennung erhalten haben würde, als es so möglich war.

Meeresstille und glückliche Fahrt von *Beethoven*, ein besonders in der Einleitung treffliches Stück, wurde von unserem Orchester und dem Chor der Thomaner recht gut ausgeführt.

Die Adur-Symphonie, eine der ausgezeichnetsten Leistungen unseres Orchesters, gelang unter Leitung Herrn MD. *Hiller's* im Ganzen sehr gut, ganz vorzüglich jedoch der letzte Satz, welcher ungemein frisch und lebendig vorgetragen wurde. Die ersten drei Sätze und namentlich das Scherzo wurden jedoch in zu langsamem Tempo genommen, was immer nachtheilig ist und was z. B. in dem Scherzo wirklich unangenehm wirkte. Abgesehen hiervon ging die Symphonie aber vortrefflich und erhielt grossen Beifall. *R.* †.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien
## und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom* 29. *November bis* 5. *December d. J.*

***Banck*, C.,** Rhein-Schifferreigen. Liebesabschied. Volksl. f. 2 Singst. m. Pfte. Op. 51. Hamburg, Schuberth u. Com. 12 Ggr.

***Bazzini*, A.,** Var. brill. et Finale sur: Sonnambula p. le Viol. avec Orch. (2 Thlr. 10 Ngr.) ou Pfte. (25 Ngr.) Op. 3. Leipzig, Br. u. Härtel.

***Berlioz*, H.,** Mus. Reise in Deutschland. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. 22½ Ngr. n.

***Beyer*, F.,** La Renaissance. Petites fleurs de Salon. 3 Mélod. de: Le Domino noir p. le Pfte. Op. 49. No. 1—3. Bonn, Simrock. à 1 Fr. 25 Ct.

***Blahetka*, L.,** Capriccio p. le Pfte. Op. 48. Hamburg, Schuberth et Comp. 12 Ggr.

***Bockmühl*, R. E.,** Un bouquet d'Immortelles. Fant. sur d. mot. fav. des Opéras de W. A. Mozart p. le Vcelle avec Pfte. Op. 29. Ebd. 18 Ggr.

***Bott*, J.,** 12 Unterhalt.-Stücke f. Guit. u. Flöte. Op. 43. Cöln, Dunst. 12½ Sgr.

***Briccialdi*, G.,** Ballabile di Concerto p. Flauto con Orch. (1 Thlr. 20 Ggr.) ou Pfte. (1 Thlr. 4 Ggr.) Op. 15. Hannover, Bachmann.

***Brunner*, C. T.,** Delices mus. p. l. Elèves avanc. 8 Rond. et Var. sur d. Thèmes fav. p. le Pfte. Op. 41. No. 1—8. Bonn, Simrock. à 1 Fr. 25 Ct.

***Bull*, O.,** Adagio relig. p. Viol. avec Orch. Op. 1. Hamburg, Schuberth et Comp. 1 Thlr. 16 Ggr.

***Bull*, O.,** Noct. p. Viol. avec Orch. Op. 2. Ebend. 18 Ggr.

— Fant. et Var. de Brav. sur 1 Thème de Belliui p. Viol. av. Orch. Op. 3. Ebend. 2 Thlr. 16 Ggr.

***Burgmüller*, F.,** 50 Erheit. f. Pftespieler. Ausw. reiz. Melod. im leicht. Styl m. Fingersatz. Cah. 3, 4. Ebend. à 12 Ggr.

Choix de Rom. franc. et d'Ariettes ital. avec Pfte. No. 309. Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.

***Curry*, R. de,** 3 Lieder v. Kletke, Heine u. Uhland f. Mezzo-Sopr. mit Pfte. Op. 4. Berlin, Paez. 10 Sgr.

***Czerny*, C.,** Panorama bel. Melod. aller Nat. als Rond., Var., kl. Fantasien u. s. w. im leicht. brill. Style f. d. Pfte. Op. 729. No. 1—6. Hannover, Bachmann. à 8 u. 10 Ggr.

***Daase*, R.,** Samml. d. bel. Tänze u. Märsche f. d. Pfte. No. 2, 4. Berlin, Paez. à 5 Sgr.

***Damcke*, B.,** Elégie de H. W. Ernst transc. p. le Pfte. Ebend. 15 Sgr.

***Enckhausen*, H.,** Des Pfte-Spielers erste Studien. Leichte u. melod. Tonst. in zunehm. schwier. Folge. Op. 63. Heft 1. (8 Ggr.) Heft 2. (10 Ggr.) Hannover, Nagel.

***Forde*, W.,** 12 Mélod. ital. p. Pfte et Flûte. No. 1—12. Bonn, Simrock. à 1 Fr.

*Georg, L.*, Sirenen-Gal. f. d. Pfte. Hannover, Nagel. 4 Ggr.
*Gerold, J.*, Samml. bel. Tänze u. Märsche f. d. Pfte. No. 14. (2 Ggr.) No. 15—20. (à 4 Ggr.) Hannover, Bachmann.
*Gomion, L.*, Souv. d. l. Normandie. Morc. brill. p. le Pfte sur la Rom. de F. Bérat. Bonn, Simrock. 1 Fr. 50 Ct.
*Gressler, F. A.*, 12 Mél. chois. avec Intr., Var. et Rond. progr. et doigt. p. le Pfte à l'usage d. jeunes élév. et amat. Op. 14. No. 1—12. Bonn, Simrock. à 1 Fr. 25 Ct.
*Gumbert, F.*, Polon. m. Ges. über 1 russ. Nationallied f. Pfte zu 4 Händen. Op. 4. Berlin, Schlesinger. 10 Sgr.
*Haydn, J.*, Part. des Quat. Nouv. Ed. No. 48. Berlin, Trautwein et Comp. 15 Sgr. n.
*Heller, S.*, Etudes mélod. p. l. Pfte. Op. 16. Liv. 1—4. Berlin, Schlesinger. à 22½ Sgr.
*Hertel, P. L.*, Tänze f. d. Pfte. Heft 1. Berlin, Paez. 10 Sgr.
*Hetsch, L.*, Grosses Duo f. Viol. u. Pfte. Hamb., Schuberth u. C. 2 Thlr.
*Hoven, J.*, Die Rheinfahrt v. H. Heine f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 27. Berlin, Schlesinger. 10 Sgr.
*Hünten, W.*, Mosaïque. 4 Suites de Mélang. des Morc. de: Charles VI. p. le Pfte. Suite 1—4. Leipzig, Breitkopf et Härtel. à 20 Ngr.
*Kittl, J. F.*, 3 Ges. f. 1 Singst. u. Pfte. Op. 16. Berl., Schlesinger. 15 Sgr.
*Krebs, C.*, Die blaue Schleife v. Arnold f. Sopr. od. Ten. (8 Ggr.) Alt od. Bass (8 Ggr.) m. Pfte. Op. 59. Hamburg, Schuberth u. Comp.
*Kronprinz v. Hannover*, 4 Lieder v. J. G. Seidel f. 1 Singst. m. Pfte. Hannover, Nagel. 1 Thlr. 6 Ggr.
*Krug, C.*, Gr. Duo f. Pfte u. Viol. Op. 3. Hamb., Schuberth u. C. 2 Thlr.
*Kuhn, E.*, Rond. p. le Pfte sur: Cath. Cornaro. Op. 5. Bonn, Simrock. 2 Fr. 50 Ct.
*Lanner's* Nachlass. Walzer f. d. Pfte. H. 1. Wien, Haslinger. 1 Fl.
*Liszt, F.*, Buch d. Lied. m. Pfte. Bd. I. Berl., Schlesinger. 2 Thlr. 22½ Sgr.
*Marschner, H.*, Junge Lieder v. W. Müller f. Ten. od. Sopr. m. Pfte. Op. 126. Hannover, Nagel. 1 Thlr. 4 Ggr.
— Lieder von O. v. Cornberg, W. Müller u. Carlopago f. Bar. od. Alt u. Pfte. Op. 127. Hannover, Bachmann. 20 Ggr.
*Marschner, H.*, 2 Lieder f. d. 10. Armee-Corps d. deutsch. Bundes-Heeres. Clav.-Ausz. (8 Ggr.) die 4 Singst. (4 Ggr.) Hannover, Nagel.
*Neuland, W.*, Souv. Germ. Fant. p. Pfte et Guit. Op. 29. Bonn, Simrock. 3 Fr. 50 Cent.
*Ravina, H.*, Morc. de Concert p. Pfte seul. Op. 8. Ebend. 3 Fr.
— Gr. Duo sur Euryanthe p. le Pfte à 4 mains. Op. 9. Ebend. 5 Fr.
*Romberg, C.*, Les Alpes. Noct. sur le Cor des Alpes p. Pfte et Vcelle ou Viol. Op. 20. Berlin, Paez. 1 Thlr.
*Saloman, S.*, Compos. f. Ges. m. Pfte. Op. 11. Hamburg, Schuberth u. Comp. 8 Ggr.
Samml. preuss. Cavall.-Märsche. No. 25. (25 Sgr. n.) No. 31. (1 Thlr. 15 Sgr. n.) Berlin, Schlesinger.
*Schuberth, C.*, Fant. ou Capr. sur: Les Puritains p. le Vcelle av. Orch. (2 Thlr. 6 Ggr.) ou Pfte. (1 Thlr.) Op. 14. Hamb., Schuberth et C.
*Schuberth, L.*, $2^{me}$ gr. Quat. p. Pfte, Viol., Viole et Vcelle. Op. 32. Ebend. 3 Thlr.
— Bibliothek f. meine Kinder. Abth. II. f. d. Zusammensp. Heft 1—4. Ebend. à 20 Ggr. — 1 Thlr. 4 Ggr.
*Sion*. Samml. class. geistl. Ges. f. Alt u. Pfte. No. 42. Berlin, Schlesinger. 7½ Sgr.
*Spohr, L.*, Pfte-Trios. No. 3. Op. 124. Hamburg, Schuberth u. Comp. 2 Thlr. 12 Ggr.
*Strauss, J.*, Künstler-Ball-Tänze f. Orch. (2 Fl. 30 Kr.), 3 Viol. u. Bass (1 Fl.), Viol. u. Pfte, Flöte u. Pfte (à 45 Kr.), Flöte, Csakan (à 20 Kr.), Guit. (30 Kr.), f. d. Pfte zu 4 Händen (1 Fl. 15 Kr.), allein (45 Kr.), im leicht. Style (30 Kr.) Op. 150. Wien, Haslinger.
*Täglichsbeck, T.*, Odeon f. Quartett- u. Chor-Ges. ohne Begl. Partit. Heft 7. Stimmen Heft 13 u. 14. Stuttgart, Göpel. à 7½ Sgr. n.
*Truhn, H.*, Schwanenlied v. F. Freih. v. Eichendorff f. 4 Männerst. Op. 56. Berlin, Paez. 10 Sgr.
— Frühlings-Lieder v. Oeresund v. F. Freih. v. Eichendorff f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 59. Hamburg, Schuberth u. Comp. 18 Ggr.
*Vollweiler, C.*, Sur le lac. Noct. p. le Pfte. Op. 6. Ebend. 10 Ggr.
— Tarantelle p. le Pfte. Op. 10. Ebend. 14 Ggr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch **Breitkopf & Härtel** in Leipzig zu beziehen.

# Ankündigungen.



Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten December. № 50. 1843.

**Inhalt:** Das Oratorium. Eine Vorlesung von Dr. G. A. Keferstein. (Fortsetzung.) — *Recension.* — *Nachrichten:* Aus Prag. (Beschluss.) Sommerstagione der Oper in Italien. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

## *Das Oratorium.*
(Fortsetzung.)

Doch wir haben uns hier einen kleinen historischen Sprung in die Mitte des 17. Jahrhunderts erlaubt, der uns zu einem Rückschritte in das Ende des 16. nöthigt.

Nachdem schon im letzten Decennium desselben durch das Zusammenwirken talentvoller und geistreicher Kunstfreunde und Tonmeister wie eines *Giovanni Bardi* aus dem gräflichen Hause von Vernio, des florentinischen Edlen *Jacopo Corsi*, des Dichters *Ottavio Rinuccini*, so wie der Musiker *Jacopo Peri*, *Emilio de' Cavalieri* und des gefälligen Canzonetten- und Sonettensängers *Giulio Caccini*, in Florenz ein sehr eifriges Streben nach reicherer und freierer Herausbildung der so vielfach durch einen steifen Contrapunct gefesselten und des eigentlichen melodischen und dramatischen Reizes entbehrenden Gesangmusik überhaupt hervorgetreten war, zeigte sich bereits im Jahr 1600 ein in dem damals aufgekommenen, neuen Style (stile rappresentativo, parlante oder auch recitativo) gehaltenes allegorisch-moralisches Musikdrama unter dem Titel: Dell' anima e del corpo, das älteste bis jetzt bekannte gedruckte Werk, welches über die damalige Einrichtung der erst später sogenannten Oratorienform nähere Aufschlüsse gibt. Gedichtet von *Laura Guidiccioni* *) und in Musik gesetzt von dem edlen Römer *Emilio de' Cavalieri*, kam dieses ganz durchcomponirte, jedoch nur aus Recitativen und einfach gehaltenen Chören bestehende, indess noch immer mit Tänzen, scenischen Aufzügen und Gruppirungen verbundene und von den damals üblichen Instrumenten begleitete, allegorische Drama, in dem Oratorio der Kirche della Vallicella zu Rom, auf einer daselbst errichteten Bühne, mit Decorationen, durch wirklich agirende Personen, zur Aufführung **). *Guidotti*, der Herausgeber dieses Werkes, spricht davon in der Zueignungsschrift an den Cardinal *Aldobrandini* als von „einer ganz besonderen neuen Composition nach Art jenes Styls, welcher in den dramatischen Vorstellungen der alten Griechen und Römer so grosse Wirkungen hervorgebracht haben soll," während doch im Grunde nur die strengen Fesseln der damals herrschenden gelehrten Kunstmusik gesprengt und nur geringe Schritte erst zum Anbau einer freieren Monodie geschehen waren.

*) Vergl. Schicksale und Beschaffenheit des weltl. Gesanges von *R. G. Kiesewetter.* Leipzig, bei Breitkopf und Härtel 1841. S. 44 und 47.

**) Scenen und Chöre daraus finden sich in *Burney*: History of Music und im oben angeführten *Kiesewetter*'schen Werke mitgetheilt.

Obgleich in der Folge das Oratorium mehr und mehr von der Oper sich absonderte und dem theatralischen Luxus entsagte, so zog es doch die schönsten und edelsten Formen, welche die Hand genialer Meister allmälig in jener herausbildete, z. B. die Arie, das Duett u. a. m. in seinen Bereich hinüber, ohne dabei die seiner heiligen Würde und religiösen Tendenz besonders entsprechenden strengeren Formen zu vernachlässigen.

Indess war Italien, bei aller Pflege, welche es im 17. und auch noch im 18. Jahrhundert dem Oratorium angedeihen liess, dennoch nicht das Land, in welchem dasselbe zu seiner höchsten und reichsten Entwickelung gelangen sollte. Jenes Land wurde bald zu glücklich im Anbau der Oper, um sich der schwierigen und von dem grossen Haufen des Volks weit weniger belohnenden Arbeit, welche die höhere Ausbildung des Oratoriums erforderte, mit Ausdauer zu unterziehen, und kein einziges Werk, welches dort in diesem Fache entstanden ist, hat sich jetzt noch, ausserhalb Italiens, einer practischen Geltung zu rühmen. Indess wollen wir, bevor wir Italien ganz verlassen, wenigstens noch einige der berühmteren italienischen Oratoriendichter und Componisten anführen.

Zu den Ersteren gehört *Malatesta Strinati*, der seinen „Santo Adriano," wie es nach und nach üblich wurde, in mehrere Acte theilte. *Ces. Grazzini* (der heil. Georg), *Lelio Orsini* († 1696), *Francisco di Lemene* († 1704), *Tommaso Ceva* († 1737), *Antonio Bergamoni*, *Girolamo Gigli*, *Antonio Bernardoni* (Le due passione, poemetti dramatici benannt), *Francisco Manzoni*, *Claudio Pasquini*, *Apostolo Zeno* (Azione sacra), *Pietro Metastasio* u. A. m.

Zu den vorzüglicheren Componisten gehörten: *Scarlatti*, *Steffani*, *Stradella*, *Clari*, *Pistocchi*, *Biffi*, *Chardieri*, *Amadori*, *Jomelli*, *Sacchini* u. A. m. In neuester Zeit fand das Oratorium in Italien, so viel mir bekannt geworden, keinen sonderlichen Anbau mehr. Es drangen vielmehr dort, im vorigen Jahrhundert, manche deutsche Oratorienwerke ein, wie es auch noch in unseren Tagen mit *Haydn's* Schöpfung der Fall war.

Die Verdienste der Franzosen um die Ausbildung des Oratoriums in musikalischer Hinsicht sind kaum der ausführlicheren Erwähnung werth. Sie liessen Italiener und Deutsche für sich arbeiten.

England hat als Oratoriendichter *Pope*, *Arbuthnoth*, *Humphrey*, *Milton* u. A. aufzuweisen, deren Gedichte zum Theil der grosse deutsche Meister *Händel* und späterhin ein *Joseph Haydn* componirte.

Die Namen unserer älteren deutschen Oratoriendichter sind grösstentheils verschollen. Im Allgemeinen mag einstweilen die Anführung folgender genügen: *Patzke* (Tod Abels), *Schiebler* (Israel in der Wüste), *Zachariä*, *Ahlers*, *Brockes*, *Blum* (Hiskias), *Ramler* (Tod Jesu), *van Swieten* (Die Schöpfung), *Schmidt von Phiseldeck*, *Niemeyer*, (*Baggesen*,) *Rochlitz*, *Apel*, *Anger*, *Krebs*, *Marées*, *Grote*, *Giesebrecht*.

Sehr gross ist die Zahl deutscher Oratoriencomponisten, von welchen übrigens viele theils aus der heil. Schrift, theils aus grösseren Dichtungen sich selbst ihre Texte zusammensetzten. Wir wollen hier nur einige namhaft machen. Den höchsten Rang behaupteten bisher immer noch *Bach*, *Händel* und *Haydn*. Namentlich hatten sich die Werke der beiden Letzteren (und dies ist ja noch immer der Fall) auch beim grösseren Publicum eines so allgemeinen und andauernden, ja sich immer noch steigernden Beifalls zu erfreuen, wie er sonst nur wenigen Meistern in diesem Fache zu Theil geworden ist. Ausser diesen Kunstheroen nennen wir *Telemann* (den productivsten von allen), *Kayser*, *Hasse*, *Strungk*, *Mattheson*, *Friedrich Ludwig*, *Johann Paul* und *Adolph Carl Kunzen*, *Schulz*, *Rolle*, *Doles*, *Schuster*, *Naumann*, *Schicht*, *Ehregott* und *Theodor Weinlig*, *Graun*, *Schreyer*, *Pepusch*, *Mozart*, *Beethoven*, *Winter*, *Weigl*, *Poissl*, *Neukomm*, *Bergt*, *Classing*, *Fr. Schneider*, *Klein*, *Spohr*, *Lindpaintner*, *Ries*, *Löwe*, *Mendelssohn* und *Marx* *).

Um nun aber für die Beurtheilung der zum Theil sehr verschiedenartigen Werke so vieler Meister einen richtigen Maassstab zu gewinnen, werden wir zunächst einen ganz anderen Standpunct der Betrachtung einzunehmen haben, als es bei *Sulzer* der Fall war, dessen Theorie über das Oratorium, so einseitig und ungenügend sie beim ersten Blicke erscheinen muss, dennoch auch jetzt noch von Manchen festgehalten wird, und zu vielfachen Missgriffen der Oratoriendichter und Componisten Anlass gegeben hat, wie denn überhaupt seine Theorie der schönen Künste im musikalischen Fache, in welchem er freilich auch Manches durch Andere arbeiten liess, keineswegs als eine zuverlässige Führerin gelten kann.

*Sulzer* behauptet: „Das Oratorium ist ein mit Musik aufgeführtes, geistliches, aber durchaus lyrisches und kurzes Drama, zum gottesdienstlichen Gebrauche, bei hohen Feiertagen. Die Benennung des lyrischen Drama zeigt an, dass hier keine sich allmälig entwickelnde Handlung mit Anschlägen, Intriken und durch einander laufenden Unternehmungen statthabe, wie in dem für das Schauspiel verfertigten Drama.“ —

*) Hier wie oben bei den Italienern haben wir die Namen angeführt, wie sie uns eben einfielen, und sie keineswegs chronistisch geordnet aufgestellt.

„Das Oratorium nimmt verschiedene Personen an, die von einem erhabenen Gegenstande der Religion, dessen Feier begangen wird, stark gerührt werden und ihre Empfindungen darüber bald einzeln, bald vereinigt, auf sehr nachdrückliche Weise äussern.“ —

„Der Stoff des Oratoriums ist allemal eine sehr bekannte Sache, deren Andenken das Fest gewidmet ist. Folglich kann er durchaus lyrisch behandelt werden, weil hier weder Dialog, noch Erzählungen, noch Nachrichten von dem was vorgeht, nöthig sind. Dialogische Reden haben da gar nicht Statt, weil sie sich für die Musik gar nicht schicken, die weder Begriffe noch Gedanken, sondern Empfindungen schildert. Also muss der Dichter im Oratorium den epischen und gewöhnlichen dramatischen Vortrag gänzlich vermeiden, und wo er etwas erzählen, oder einen Gegenstand schildern will, es im lyrischen Tone thun.“

Wenn diese theoretische Erörterung *Sulzer's*, welche kaum auf einzelne rein gottesdienstliche Oratorien aus früherer Zeit anwendbar, fast so viele schiefe und unrichtige Behauptungen, als Sätze aufstellt, richtig wäre, so würde man in der That über eine bedeutende Anzahl gerade der trefflichsten Oratorienwerke den Stab brechen oder sie ihres Namens unwerth erklären müssen. Da es aber einer gesunden Aesthetik niemals in den Sinn kommen kann, irgend einen frisch und kräftig entfalteten Kunstzweig voll reicher Blüten und Früchte, wenn er sich nicht nach dem Spalier der Theorie eines wenn auch noch so berühmten Kunstrichters biegen lassen will, ohne Weiteres zu stutzen oder wohl gar ganz abzuhauen, so wird man es uns nicht verargen, wenn wir uns lieber den reichen Baum des Oratoriums bewahren und dagegen das dürre, knappe und wurmstichige Spalier der *Sulzer*'schen Theorie in's Feuer werfen mögen.

Ihr zu Folge soll das Oratorium ein Drama sein. — Ganz richtig! In älterer Zeit war es sogar, wie wir gesehen, ein wirklich theatralisches Drama. Wenn aber *Sulzer* „die allmälig sich entwickelnde Handlung,“ deren Darstellung ja auch, in einem grossen Bereiche, dem reinen Musikworte, ohne theatralische Hilfsmittel zugänglich ist; wenn er ferner alle Action und Reaction, alle Knotenschürzung und Lösung daraus verbannt wissen will, wo bleibt dann das Drama? Ist nicht ein solches Drama, wie *Sulzer* es will, am Ende so gut, wie ein Messer ohne Heft und Klinge? Bleibt dann dem Oratorium noch etwas Anderes übrig, als das Gebiet nebelnder und schwebender Reflexion, welche, von Schattenpersonen getragen, wenn auch noch so lyrisch, ja gerade wenn recht hoch lyrisch gehalten, kein Mensch auf längere Dauer zu ertragen vermag?

*Sulzer* scheint dies auch selbst gefühlt zu haben, denn sein Oratorium soll nur ein „kurzes“ Drama sein.

Allein lässt sich denn ein grosser, vielumfassender Gegenstand so kurzweg über das Knie brechen? *Händel* vermochte z. B. seinen „Messias“ nicht so kurz abzuthun. Sein grosser Gegenstand erforderte vielmehr eine breite Anlage. Aber gehört nicht eine eisenfest lyrische Natur dazu, um dieses umfangreiche, sich fast durchaus im Gebiete lyrischer Reflexion haltende Oratorium in einem Zuge ohne Abspannung durchzuhören?

Wir behaupten zuversichtlich, dass alle Oratorien, welche nach dem Recepte der *Sulzer*'schen Theorie gedichtet und geschrieben sind, weil sie des ächten dramatischen Lebensmarkes ermangeln, früher oder später der Vergessenheit verfallen müssen, wie es denn in der That auch schon bei sehr vielen der Fall gewesen, und wie denn selbst auch der Messias nur dann noch seine volle Anerkennung findet, wenn man etwa nur eine einzelne Abtheilung desselben auf einmal gibt *).

Ferner statuirt *Sulzer* nur ein eigentlich kirchliches für den gottesdienstlichen Gebrauch an den hohen Festtagen bestimmtes Oratorium. Es gibt allerdings viele, zumal ältere Werke dieser Art, welche, wie z. B. die des gewaltigen musikalischen Dompredigers *Seb. Bach* durchaus für diesen Zweck berechnet sind; allein während die *Bach*'schen Werke wieder in anderer Hinsicht über die *Sulzer*'sche Theorie hinausdringen, gibt es wenigstens eben so viele Oratorien, welche weder für den Cultus geeignet, noch dafür bestimmt sind, obgleich sie sich um biblische oder andere religiös geschichtliche Facta drehen; wie es denn auch nicht an Oratorien fehlt, welche sich, wie z. B. *Händel's* Alexanderfest, geradezu auf rein weltlichem Gebiete bewegen. Eine ausführlichere Geschichte des Oratoriums würde in letzterer Beziehung gar manches Interessante zu besprechen finden.

Eben so unstatthaft ist die Anforderung *Sulzer's*, dass der Stoff des Oratoriums stets ein „sehr bekannter" sein müsse, dass darin nichts oder doch nur „lyrisch" erzählt werden und kein Dialog vorkommen dürfe.

Jene erste Anforderung hängt mit der, dass das Oratorium die eigentliche Entwickelung lebensvoller Handlung entbehren solle, genau zusammen, denn allerdings möchte wohl ein solches Drama weit eher geeignet sein, selbst auch sehr bekannte Gegenstände durch lyrischen Schwebel zu verdunkeln, als einen weniger bekannten Gegenstand zu klarer, lebensvoller Anschauung zu bringen. — Absolut Unbekanntes kann überhaupt nicht Gegenstand künstlerischer Darstellung sein. Wollte man aber den Kreis des Oratoriums lediglich auf sehr bekannte Gegenstände einschränken, so hiesse dies in ihm gerade den schönsten Triumph der Kunst, als Offenbarerin des Verborgeneren, vernichten, dasselbe auf bereits tausendfältig ausgetretene Gemeinplätze verstossen, es des Reizes steter Neuheit in Stoff und Form berauben, und es, ohne allen Grund, in Fesseln schlagen, welche die Freiheit der Kunst, wenn es nicht bereits geschehen wäre, alsbald zersprengen müsste.

Dass *Sulzer* ein Feind des Erzählens im Oratorium ist, vergeben wir ihm eher. Nichts ist langweiliger, als ein Drama, und folglich auch ein Oratorium, in welchem anstatt (wenn auch nur durch's Wort) gehandelt, blos, wenn auch lyrisch, erzählt wird. Es sind in dieser Hinsicht, in älterer, neuerer und neuester Zeit allerdings die sonderbarsten Missgriffe vorgekommen. Allein abgesehen davon, dass es für das Oratorium, im Dienste des Cultus, doch wohl zweckmässig sein kann (wie es z. B. *Seb. Bach* gethan), an den Bericht eines ruhig erzählenden Evangelisten, aus der Erzählung selbst sich ergebende, mit organischer Nothwendigkeit aus ihr hervordringende dramatische Lebensmomente zu knüpfen, welche zuletzt in ihrer Gesammtheit einen tiefen Eindruck, eine warme Bewegung des Gemüthes für das Heiligste erzeugen können — kann doch wohl auch jedem nicht für den Cultus berechneten Oratorium eine interessante, erzählende Partie, zu rechter Zeit und am rechten Orte angebracht, von so grosser dramatischer Wirkung sein, dass man sehr thöricht handeln würde, wenn man sich dieses Kunstmittels schlechthin berauben wollte. Die ächte Meisterschaft in der Kunstwelt beruht ja eben darin, dass man alle ihre Mittel, unter der Herrschaft der Idee, zu rechter Zeit, am rechten Orte, im rechten Maasse zu benutzen verstehe.

Wenn aber das Oratorium seine dramatische Lebenskraft nicht nur behaupten, sondern auch, wie es sehr zu wünschen ist, noch weiter ausdehnen soll, so wird man natürlich auch den Dialog — d. h. hier das Duett nicht nur, sondern auch das Terzett u. s. w. zu dulden haben. Gerade im Duett, Terzett und Quartett wird ächte Meisterschaft am Reichsten und Herrlichsten sich bewähren, indem es ja bekanntlich in der Musik ein weit Grösseres, aber auch Schwierigeres ist, mit einzelnen unter sich verschiedenen Individuen, als mit ganzen, in sich einigen Chormassen zu operiren.

(Beschluss folgt.)

*) Eine fast vollständige, tüchtige Aufführung dieses in musikalischer Hinsicht so ausgezeichneten Meisterwerks, welcher wir voriges Jahr beiwohnten, liess ein sonst sehr gebildetes und erregbares Publicum auffallend kalt.

## Recension.

*G. Fr. Händel*: Ouverturen. In Partitur, mit einem Vorwort von *C. F. Becker*. Erste Lieferung. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Preis 1 Thlr.

In unserer Zeit kommt es nicht selten vor, Tonwerke einer längst vergangenen Kunstperiode in neuem Gewande wieder vorgeführt zu sehen. Es ist dies ein Beweis, dass es in der Gegenwart noch einen, wenn auch kleinen Theil Derjenigen gibt, welche die Kunstproducte der Vergangenheit zu würdigen verstehen und sie mehr und mehr zu veröffentlichen trachten.

Noch gibt es Künstler und tüchtige Dilettanten, die sich an Tonwerken, welche über ein Jahrhundert unangefochten bestanden haben und fort und fort bestehen werden, erfreuen und stärken; ja desto lieber und theurer müssen uns diese sein, desto mehr müssen wir sie verehren als die Zeitgenossen der geschiedenen Meister, je weniger wir Aehnliches je zu erwarten haben, wohl vielleicht in anderer Art eben so Tüchtiges, aber nicht in dieser Eigenthümlichkeit; wir meinen die polyphone, contrapunctische Schreibweise, die diesem Zeitalter allein angehört, nicht als Originalität eines Tonsetzers anzusehen ist; es war das contrapunctische Zeitalter, das goldene möchten wir es nennen, ein Händel und Bach schufen in ihm ihre unsterblichen Werke und brachten ihrer Kunst willig jedes Opfer. Doch, lassen wir alle Vergleiche über die Vor- und Jetztzeit; wer seiner Individualität nach sich gedrungen fühlt, sich mit den Wer-

ken der Vergangenheit vertraut zu machen, ja wer sich schon damit vertraut gemacht hat, wird mehr und mehr die Gewissheit erlangen, dass uns dieselbe wahrhafte Schätze überliefert hat, und nichts Vortheilhafteres kann es für den ausübenden Künstler geben, als das Verständniss und die Liebe zu denselben: sie schützen ihn gegen alle äusseren Einflüsse und festigen und sichern seine Laufbahn.

Unter den Männern der Jetztzeit, die mit der klarsten Einsicht in die Kunstproducte der Vergangenheit auch die tiefste Kenntniss der Geschichte der Tonkunst verbinden, steht der uns so werthe Herr Becker oben an. Mit welchem Kennerblick und mit welcher Sicherheit bewegt er sich auf diesem Gebiete! Wie trefflich zusammengestellt übergab er uns vor nicht langer Zeit die Sammlung der Bach'schen Kirchengesänge! Hier sehen wir wieder Werke, welche sich nur noch in wenigen Händen befinden, durch seine Umsicht der Vergessenheit entrissen und allen Künstlern und Kunstfreunden zum Genuss vorgeführt.

Das Vorwort, welches Herr Becker zu den Händel'schen Ouverturen gibt, enthält so viel Werthvolles, dass wir uns über den fraglichen Gegenstand nicht treffender aussprechen könnten, als es dort geschehen ist, und wir ziehen daher vor, dessen eigene Worte hier anzuführen. Es heisst darin unter Anderm: „Schon das historische Interesse kommt hier in Betracht und zieht den Verehrer der Kunst zu diesen Werken hin. Wer wünschte nicht zu wissen, wie die Ouverture eines so fruchtbaren dramatischen Componisten, der schon in den frühesten Jünglingsjahren (1704) auf dem deutschen Theater zu Hamburg mehrere Opern mit allgemeiner Anerkennung dirigirte, in Italien (1708) mit den berühmtesten Heroen der Kunst um die Palme stritt, dem stolzen Albion (1710) die eigentliche Oper zuführte, und dort nach und nach mehr als zwanzig musikalische Dramen schuf, gestaltet war und welche Form er ihr zu geben wusste? Wer suchte nicht gern aus den Ouverturen selbst zu ergründen, was die Kritiker der früheren Zeit zu dem Geständniss veranlasste, mehrfach zu versichern: „dass Händel in seinen Ouverturen ein Original zu nennen sei, der Styl desselben ihm allein zugehöre, und er nicht mit irgend einem Meister vor seiner Zeit verglichen werden könne.“ Während der Ausführung einer jeden scheint es, als ob Wissenschaft und Erfindung mit einander um den Preis gewetteifert hätten. (Händel's Lebensbeschreibung von S. Mattheson, 1761, S. 149 u. f.) Wer wollte endlich nicht erfahren, worin sich diese Werke so auszeichnen, dass z. B. die Ouverture zu Esther (No. 1 der Sammlung) gewählt wurde, mit ihr das grosse Musikfest zu Händel's Ehren in der Westmünsterabtei zu London (den 26. Mai 1784) zu eröffnen und zu schmücken (Burney's Nachrichten, S. 23), dass ein Mozart sie der strengsten Nachahmung, selbst ihrer äussern Form nach, für würdig hielt, und sich daran mehrfach versuchte? (Ouvert. dans le style de G. F. Händel, oeuvres complettes de W. A. Mozart (Breitkopf und Härtel'sche Ausgabe), Cah. VI, S. 96—103.) So erwünscht es ist, durch die Herausgabe einer grossen Anzahl Händel'scher Ouverturen dem Freunde der Geschichte der Tonkunst in jeder Hinsicht entgegenzukommen, so dürfte jener Gewinn noch bei Weitem höher anzuschlagen sein, welchen der aufmerksame und lernbegierige Kunstjünger bei sorgfältiger Untersuchung dieser köstlichen Werke zu erwarten hat. Hier bietet sich ihm eine reine, lautere Quelle, seinen Geschmack sowohl, als auch seine schon erworbenen Kenntnisse in der Melodie und Harmonie zu verfeinern und zu bereichern. Welcher kräftige, schöpferische Geist rief diese oft ihrem Umfange nach kleinen, jedoch ihrem inneren Gehalte nach wahrhaft bedeutenden Tonstücke in das Dasein! Wie frisch und lebendig, prächtig und glänzend, gediegen und erhaben, hier heiter und munter, dort ernst und majestätisch tritt dieses oder jenes derselben Dem entgegen, der sich so ganz in sie hinein zu versenken vermag! Wie sangbar, unschuldig, wahr und rein ist Händel's Melodie! Und seine Harmonieen, wie so grossartig und geläutert, streng und doch sich stets dem Gesange innig anschmiegend! Wer war einem J. S. Bach bis auf diesen Tag als tiefsinniger Contrapunctist näher gestellt als Händel, und wo bietet sich eine günstigere Gelegenheit, ihn als solchen zu belauschen, als hier, wo Wissenschaft mit der Erfindung den ehrenvollsten Kampf besteht.“

Mit Recht nennt Herr Becker das Studium dieser Ouverturen, so wie das der Chöre in den Oratorien, das gründlichste Studium des polyphonen Satzes, hier gibt es zu forschen, zu lernen, durch dasselbe verwahrt man sich gegen alle Anfechtung von aussen.

Die Partituren dieser Ouverturen sehen freilich gegen unsere jetzigen sehr einfach aus. Zwei Violinen und ein Basso continuo, erstere durch Oboen, welche jedoch dann und wann ihren eigenen Weg gehen, letzterer durch ein Fagott verdoppelt, so wie eine Viola, bald mit dem Basse und zwei Violinen oder manchmal auch selbständig gehend, bilden das ganze Orchester. Und wie Grosses wird durch dieses kleine Orchester ausgeführt! Hier kommt die Instrumentation gar nicht in Betracht, in unserer Zeit kann Vortreffliches durch gewandte Benutzung des Characters der Instrumente, der Vortragsmanieren u. s. w. erlangt werden, dieses Alles ist hier umsonst, eine Händel'sche Ouverture, mag sie von lauter Blas- oder Saiteninstrumenten ausgeführt werden, macht immer denselben Effect, einen Totaleindruck, majestätisch, prächtig oder erhaben, munter u. s. w. Doch liessen sich diese Werke für unser grosses Orchester wohl einrichten, es müsste aber der sich damit Befassende ein mit Händel'scher Musik ganz vertrauter Mann sein, der das Kleinste darin von der allein richtigen Seite aufzufassen geschickt wäre.

Die vorliegende erste Lieferung der Sammlung enthält die Ouverturen zu Esther, Aëtius, Porus, Parthenope. Unter diesen steht die erstere in ihrer Grossartigkeit oben an; und was birgt sie in ihrer Mitte, welche vortreffliche Fuge beschliesst sie! Letztere ist obenein ganz eigenthümlich behandelt, gleich die Antwort in der zweiten Violine geschieht in der Umkehrung, welche Form auch später im Basse wieder erscheint. Die Zwischensätze, theils als Solosatz für die Oboe oder in den Geigen enthalten, sind ganz neu und für sich bestehend und haben mit dem Thema der Fuge durchaus nichts ge-

mein. Auch die zweite Ouverture entwickelt nach einem Andante in einem Fugato viel Leben, und auch hier treten die Oboen in den Episoden nach einer mehrmaligen höchst geistreichen Benutzung eines Theiles des bewegten Thema's jedesmal im Contrast zu demselben, mit einer ruhigen klaren Melodie hervor.

Die dritte Ouverture bringt nach einem Largo in einem Allegro wieder eine köstliche Fugenarbeit. Dieselbe hat den Character der Gigue und bekommt im Verlauf durch das schwungvolle lebendige Thema




einen unwiderstehlichen Reiz, der sich nur empfinden, schwach beschreiben lässt. Haben wir beim Durchlesen der Händel'schen Partituren öfters uns die Wirkung des grossen Orchesters vergegenwärtigt, so war es bei diesem Satze vorzugsweise auf S. 21, wo das Motiv *a* des Thema's zwei Tacte hindurch im Unisono in den Streichinstrumenten erklingt, während die Oboen in einem eigenen Gange darüber wegstürmen, bis der Bass das Thema von *b* an zu Ende bringt. Dies ist einer der eigenthümlichen Züge, die sich in Menge in diesen köstlichen Werken vorfinden. So wieder in der vierten Ouverture; in dem Allegro nach der Einleitung setzt die erste Violine ohne Verdoppelung der Oboen ein Thema ein, welches dann von diesen nebst der zweiten Violine im Einklange wiederholt und dann erst vom Bass fugenmässig in der Quinte beantwortet wird. Unter den vielen Schönheiten, die ein geübtes Auge bei sorgfältiger Prüfung vorfindet, verdient die Form und Schreibweise, welche uns in diesen Ouverturen entgegentritt, noch besonders erwähnt zu werden, und dürfte eine Vergleichung mit unserer jetzigen Form und Schreibweise am Platze sein. Händel's Ouverturen zerfallen gewöhnlich in mehrere, unter sich aber wohl zusammenhängende Sätze, in welchen ein Motiv oder kurzes Thema fugenmässig oder frei polyphon durchgeführt wird.

Unsere jetzigen grösseren Sätze, gleichviel ob mit oder ohne Einleitung, stellen aber erstlich zwei grössere Themate in der Exposition fest, welche dann in der Entwickelung durchgeführt werden. Finden sich nun diese beiden Hauptgedanken (meist in periodischer Form) in Mozart'scher Composition durch viele, ebenfalls meist periodische Nebengedanken verbunden, welche freilich die Hauptthemate nicht so klar heraustreten lassen, so haben die grossen Componisten nach Mozart dahin getrachtet, ihre beiden Hauptthemate weniger mit periodischen Melodieen, als mit Sätzen und Gängen zu verbinden, wodurch sie ein grösseres Interesse für dieselben erlangen, was wir z. B. bei Beethoven finden. In der neuesten Zeit ist es Mendelssohn, welcher in seinen Ouverturen Vergangenheit und Gegenwart auf's Trefflichste zu verbinden versteht. Man betrachte nur die ersten Themate seiner Sommernachtstraum- und Hebriden-Ouverturen, sie bestehen aus einem blos sich wiederholenden Motiv, welches, zumal bei letzterer, trotz der grossen Kürze desselben, doch Stoff genug zur interessantesten Durchführung gibt. Insofern nähert sich Mendelssohn wieder der Vergangenheit, dass er aus anscheinend Kleinem so Grosses entstehen lässt. Auf eine grössere Vergleichung können wir hier nicht eingehen; wer vermöge seines Talents und seiner Kenntnisse sich gedrungen und befähigt fühlt, die Composition im Fach der Ouverturen aus neuerer Zeit, von Mozart bis auf Mendelssohn, zu studiren, wird finden, dass in ihnen bei gleicher Form doch die grösste Verschiedenheit obwaltet, am Meisten bei den Mendelssohn'schen Musterarbeiten. Und wie sollte man nun nicht begierig sein, diesem Studium auch das der Händel'schen Ouverturen beizufügen? Ja, wir müssen es uns zur Bedingung machen, das Studium derselben, es muss geschehen, nur durch ausdauerndes Ringen und Streben ist es bei allem Talent möglich, unsere Kunst von allen Seiten kennen zu lernen, denn:

> Dem glücklichsten Genie wird's kaum einmal gelingen,
> Sich durch Natur und durch Instinct allein
> Zum Ungemeinen aufzuschwingen:
> Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
> Der darf sich keinen Künstler nennen;
> Hier hilft das Tappen nichts; eh' man was Gutes macht,
> Muss man es erst recht sicher kennen.

Darum Dank dem wackeren Manne, welcher uns diese trefflichen Werke auf's Neue vorführt *)! mögen sie sich der regsten Theilnahme erfreuen und allen Künstlern und Kunstjüngern theuer und werth für immer bleiben. *H. Sch — g.*

---

## Nachrichten.

*Prag.* (Beschluss.) Nachdem Dem. *Senger* die Marie noch drei Mal wiederholt hatte, erschien sie zum ersten Male als engagirtes Mitglied in der Hauptrolle von Mary, Max und Michel, komische Oper in einem Act. Musik von *Carl Blum*, bezeichnet dieses *von* auch zugleich den Dichter? — sowohl dieser als der Compositeur dürften an diesem Abende mit dem Prager Publicum nicht sehr zufrieden gewesen sein, welches in den letzten Scenen eine drohende Stellung annahm, und Dem. *Senger* mag es immerhin als ersten Beweis der Gunst der Prager Musikliebhaber annehmen, dass die Sache ohne Sturm abging. Der Stoff dieser komischen Oper ist eben so dürftig als uninteressant. Ein Michel will Mary gern heirathen (die aber auch eine gute Partie sein muss, denn als später die Soldaten ravagiren, bringen sie aus dem Keller der Bäuerin sogar — Champagnerflaschen) und bringt, durch einen anonymen Brief mystificirt, ihr schon den Heirathscontract, aber Mary will anders, und lacht ihn aus; da aber eben Soldaten kommen und Michel sich in der Desperation anwerben lässt, wird ihr Kieselherz gerührt, sie sagt, er sei ihr Mann, küsst ihn auf des Soldaten Max Commando und präsentirt — als dieser noch mehr Beweise haben will, den von ihr unterschriebenen Ehecontract; doch meint sie, dieser verpflichte sie zu nichts, da er nur durch die Unterschrift ihres Bruders und Vormundes Giltigkeit erlangt, aber —

*) Den Freunden classischer Musik sind dieselben in einem gelungenen, von C. F. Becker besorgten Clavierarrangement, in derselben Verlagshandlung erschienen, sehr zu empfehlen.

siehe da, der Soldat unterschreibt den Contract, denn es ist ihr Bruder, der sich mit Schwester und Schwager einen Spass gemacht hat, und so erfolgt mit der Hochzeit das erwünschte Ende der Oper. Die Oper hat sehr wenig Melodieen, und umsonst sucht der Compositeur diesen Mangel durch gelungene Instrumentaleffecte zu bedecken. Wenn, wie behauptet wird, diese Oper in Berlin und Breslau sich auf dem Repertoir erhalten, so müssen da und dort alle drei darin beschäftigten Personen meisterhaft gespielt haben; hier überraschte Dem. *Senger* als Mary auf die angenehmste Weise durch die geistreiche und humoristische Darstellung einer Rolle, die sie noch von keiner routinirten Sängerin gesehen, folglich auch sich selbst geschaffen hatte; doch die beiden Herren spielten ungewöhnlich schlecht. Die beiden folgenden Debutantinnen waren Schülerinnen unserer trefflichen Mad. *Podhorsky*, die ersten, welche sie der Welt vorführt. Fräul. *v. Grünwald*, die zuerst als Agathe im Freischütz und dann als Giulietta in den Montecchi und Capuletti die heissen Breter betrat, hat eine weiche runde Stimme von beträchtlichem Umfange, sie umfasst beinahe die ganze zweigestrichene Octave, und diese Chorden so wie die tiefere Lage hat insbesondere einen bedeutenden Wohlklang, dagegen ist die obere Hälfte der eingestrichenen Octave schwächer, was sich jedoch bei ihrer Jugend noch ganz ausgleichen wird. Sie hat einen reinen Anschlag, ganz reine Intonation, so lange die Stimme nicht fatiguirt ist, in welchem Falle sie etwas zu hoch wird, und ein hübsches Portamento di voce. Die Coloratur wird mit der Zeit noch fliessender werden. Agathe war auf jeden Fall keine glückliche Wahl, da diese Partie eine besondere Energie im Vortrage verlangt, wenn sie nicht ihre Bedeutendheit verlieren soll. Giulietta eignet sich etwas besser für die Debütantin, dagegen schien sie an diesem zweiten Abend nicht so gut disponirt und war ziemlich unrein in der Intonation. Sehr wacker sang Fräul. *v. Grünwald* neulich in einem der *Molique*'schen Concerte die zweite Arie der Donna Anna im Don Juan. Fräul. *Maicasy* erschien nur als Concertsängerin. Ihre Meisterin gab nämlich zu ihrem Benefice ein grosses musikalisch-dramatisches Potpourri, worin Fräulein *Maicasy* mit derselben das Duett der Desdemona und Emilia aus Otello und eine grosse — ziemlich bizarre — Arie aus der Oper: Maria di Rohan von *Donizetti* vortrug. Fräul. *Maicasy* verbindet mit einen ächt musikalischen und declamatorisch-richtigen Vortrag reine Intonation und treffliche Coloratur, eine umfangreiche und äusserst kräftige, wenn gleich jetzt noch etwas scharfe Stimme, welcher daher, um dieselbe abzuschleifen, viel Uebung anzurathen ist.

Wenn es schon an und für sich sonderbar genug ist, dass eine Prima Donna zu ihrem Benefice statt einer Oper ein Potpourri gibt, so war überdies das diesmalige so unglücklich zusammengestellt, dass das Haus viel minder gefüllt war, als bei dem Magnet einer jungen und reizenden Debütantin zu erwarten stand, welche bisher nur das eigentliche Concertpublicum kennen gelernt hatte.

Ein Herr und eine Dame, Lustspiel in zwei Acten von *Carl Blum*, frei nach einem Vaudeville des *Xavier*, bildete die erste Abtheilung dieses Quodlibets, und in der zweiten hörten wir, nebst den erwähnten beiden Gesangpiecen, noch eine Scene und Arie mit Chor aus der Oper: Antonio Grimaldi (Marino Faliero) von *Donizetti*, sehr brav vorgetragen von Herrn *Kunz* und dem Chorpersonale, und sahen — o Schrecken! nebst einer komischen Scene aus der Posse: Tarockerl —! — sogar ein Pas de deux, Krakowianka, polnisch ländlicher Nationaltanz, arrangirt von Herrn *H. Caldi*, ausgeführt von Madame *Springer* und Herrn *Caldi*. Mad. *Podhorski* hat ihr Publicum noch nie so unbefriedigt entlassen, als an diesem Abende. Das vorläufige Programm hatte ein Duett aus Linda di Chamounix angekündigt, wo ist das geblieben?

*Donizetti's* Maria die Tochter des Regiments ist von *J. Peozirka* in's Böhmische übersetzt und zum Vortheile der Dem. *F. Köckert* zum ersten Male aufgeführt worden. Die Beneficiantin spielte und trommelte allerliebst, und bewies auch im Gesange ihr fleissiges Studium durch erfreulichen Fortschritt. Sie wurde ohne Ende hervorgerufen und mit Kränzen und Bouquets gefeiert, doch zeigte schon die erste Reprise ein leeres Haus. Ist das böhmisch-musikalische Publicum mehr classisch als das deutsche? — Ihren Umgebungen lässt sich nicht viel Gutes nachsagen. Herr *Mayer* sang den Tonio allerdings mit besserer Stimme als Herr *Demmer*, kann aber durchaus nicht von seinem gespreizten Wesen lassen, das stets an den Helden einer herumziehenden Truppe mahnt. Dem. *Nina Herbst* (Marquise) und ihr Haushofmeister (Herr *Kassko*) waren so larmoyant, dass man fürchtete, sie möchten im Gefühl zerfliessen, und Herr *Prokop* (Sulpice) wusste sich durchaus in diese soldatische Natur nicht hineinzufinden.

Die Verlobung vor der Trommel oder Regimentstambour und Marketenderin, romantisch-komisches Gemälde mit Gesang und Tanz in drei Acten, frei nach dem Französischen bearbeitet von *F. Told*, Musik von *E. Titl*, Capellmeister des k. k. privil. Josephstädter Theaters, welche in deutscher Sprache auf dem zweiten Theater gegeben wurde, hat ziemlich missfallen.

Die hiesige Tonkünstler-Gesellschaft gab unter Mitwirkung der Mitglieder des Cäcilienvereins im gräflich *Waldstein*'schen Saale zum Besten ihres Wittwen- und Waiseninstituts die vier Jahreszeiten, Oratorium nach *Thomson*, in Musik gesetzt von *Joseph Haydn*, und der überfüllte Saal bewies, dass das musikalische Publicum mit der Wahl dieses lange nicht gehörten Oratoriums vollkommen einverstanden war. Die Besetzung der Solopartieen war folgende: Simon ein Pächter, *Herr Strakaty*, Hanne dessen Tochter, Fräul. *B. Maicasy* (Ehrenmitglied der Tonkünstler-Gesellschaft), Lucas ein junger Bauer, Herr *Emminger*. Um die Leitung der Proben und der Production hat sich Herr Capellmeister *Skraup*, wie es die Präcision des Ganzen bewies, ein grosses Verdienst erworben, und es ist bekannt, wie vorzüglich die Herren *Strakaty* und *Emminger* im Vortrage dieses Musikgenre's sind. Aber auch Fräul. *Maicasy* machte in demselben ihre jugendkräftige Stimme, ihre schöne Coloratur und glockenreine Intonation auf die schönste Weise geltend, und in ihrem Duett mit Herrn *Emminger*: „Ihr Schönen aus der Stadt, kommt her!“ wurden Beide bei jedem Ruhepuncte durch schallenden

Beifall ausgezeichnet. Auch die Chöre und das Orchester gingen energisch und präcis und der Beifall blieb sich durch alle Nummern gleich.

Im ersten Concerte des Cäcilienvereins hörten wir nebst einer Hymne von *Schicht*, das Trio, Op. 119, von *Spohr* und einen neuen böhmischen Männerchor von *J. N. Skraup*, dessen Wiederholung verlangt wurde; die zweite Abtheilung des Concertes bildete der zweite Theil von *Händel's* unübertrefflichem Messias mit einer in Chören, Solostimmen und Orchesterbegleitung sehr wackern Ausführung. Die Dem. *Bergauer* und *Müller* sangen ihre Soli ausgezeichnet gut, und besonders trug Herr *Schütky* die imposante Arie: „Warum empören sich die Heiden?" mit trefflicher Auffassung vor (überhaupt wäre zu wünschen, dass dieser junge Sänger auch auf der Bühne mehr zu ernsten Partieen verwendet würde, wohin sein Talent vorzüglich gerichtet scheint).

Im Platteissaale ist eine Subscription auf drei Concerte zur Unterstützung alter und unfähig gewordener Mitglieder des Orchesterpersonals im königl. ständischen Theater zu Prag eröffnet worden, in welchen die Werke ausgezeichneter Tondichter (wobei insbesondere auf die Symphonie Rücksicht genommen wird), von den Orchestermitgliedern des ständischen Theaters executirt, geboten werden. Die Subscription ist ziemlich zahlreich zahlreich ausgefallen, und man scheint theilnehmend einzusehen — wie wohl vorauszusetzen war — welch ein trauriges Loos die alten kranken oder gebrechlichen und darum erwerbsunfähigen Orchestermitglieder des ständischen Theaters erwartet, indem keine Unterstützungsanstalt zu deren Gunsten besteht. Das erste Abonnementconcert brachte zuvörderst die Ouverture No. 2 in C, zur Oper Leonore (Fidelio) von *L. v. Beethoven*. Die Geschichte dieser Ouverture könnte wahrlich beinahe den Stoff zu einem Buche darbieten. Es ist bekannt, dass *Beethoven* nicht weniger als vier Ouverturen zu seinem Fidelio, früher Leonore genannt, geschrieben hat. Die erste, gleichfalls in C dur (als Opus 138 herausgegeben), genügte den strengen Anforderungen einiger seiner Freunde nicht, worauf er diese zweite schrieb, sie wurde im Theater an der Wien gegeben, war jedoch so wenig für die Blasinstrumente des dortigen Orchesters berechnet, dass dadurch ihr Effect verloren ging. Die dritte ist die bekannte grosse Ouverture in C dur, die vierte endlich diejenige in E dur, welche den Titel Ouverture zu Fidelio führt, die gegenwärtige Ouverture ist die frühere Bearbeitung der dritten, von dieser aber in mehreren Theilen wesentlich verschieden, und dadurch von selbständigem Interesse. Leider zeigte die Partitur eine Lücke. Dr. *Felix Mendelssohn-Bartholdy* hat dieselbe zum Zweck der Aufführung im Leipziger Abonnementconcert durch eine entsprechende Stelle aus der dritten Ouverture ausgefüllt, und diese Ergänzung ist in der Partitur aufgenommen worden. Ein hiesiger Referent sagt darüber: „Ist die Ouverture No. 3, an und für sich betrachtet, unter allen vieren die vollendetste und herrlichste, so ist No. 2 ganz gewiss als Einleitung der Oper die passendste und dramatischste, ja sie hat in letzterer Beziehung ihres Gleichen nicht. Man höre diese gleichsam in Kerkernacht und Schauer gehüllte Einleitung, aus der plötzlich das wundervolle, muthige Allegrothema, erst piano von den Violoncella vorgetragen, dann immer kühner hervortritt, man höre die Kämpfe, durch welche sich dies Thema (zwischendurch von Florestan's Klagegesang unterbrochen) durchwindet, man höre, wie der Character des Ganzen immer drohender und finsterer wird, bis zu jenem schrecklichen Fortissimo, wo Alles dem Verderben entgegenzueilen scheint, und nun unerwartet das Rettungssignal, die Trompetenfanfare! Zweifelnd, und gleichsam aufhorchend antworten die übrigen Instrumente kurz mit dem Allegrothema. Abermalige Trompetenfanfare. Aber noch beklommene Zweifel der Brust. Ist Rettung da oder nicht? Aus den, so zu sagen, den Athem zurückhaltenden Generalpausen, den dumpfen, einzelnen Horn- und Fagottklängen, donnert plötzlich der ungeheuerste Jubel los — ja, Rettung ist da!" Diese Deutung drängt sich jedem Hörer von selbst auf und rechtfertigt den obigen Ausspruch, doch dürfte man diesem trefflichen musikalischen Prolog wohl den Vorwurf machen, dass er zu chronologisch die Momente und Zustände ankündigt, statt den Inhalt im Ganzen und Grossen aufzufassen. Auf die Ouverture, in welcher das Prager Orchester seinen alten Ruhm bewährte, folgte: fünftes Concert in A moll, für die Violine (Manuscript), componirt und gespielt von Herrn *Bernard Molique*, königl. würtembergischen Concertmeister, dessen ausgezeichneter Kunstleistungen ich schon früher gedachte. Die Verlobungshymne für drei Solostimmen und Chor aus der Oper Medea von *L. Cherubini* trug Herr *Strakaty* mit dem Chor sehr würdig vor, und das Ende gut Alles gut! rechtfertigte eine sehr präcise Production der grossartigen Symphonie in G moll, von *W. A. Mozart*.

---

## *Sommerstagione der Oper in Italien.*

### Königreich Beider Sizilien.

*Neapel* (königl. Theater S. Carlo und Fondo). Die vom hiesigen Secundär-Teatro Nuovo in diesen letzten Jahren eingeführte Academie-Oper, in welcher dem Publicum blos die zur Zeit am Meisten goutirten Stücke verschiedener neuen Opern als Leckerbissen aufgetischt werden, ist bereits nach den beiden königl. Theatern verpflanzt, und nahm diesen Sommer beinahe die Hälfte der Vorstellungen ein; die übrigen bestanden in ganzen oder zwei Acten verschiedener Opern. Die meisten, versteht sich, waren von Donizetti, als: die Lucia di Lammermoor, Maria Padilla, die magere Adelia, Elisir und Ajo nell' imbarazzo; überdies Pacini's Fidanzata Corsa und Saffo, Mercadante's Giuramento (am Meisten gegeben), Raimondi's Ventaglio und Rossini's Cenerentola. Herrn Coen's (von Rossini eigens hierher empfohlen) unlängst für Bologna componirter Antonio Foscarini wurde kaum ein paar Mal, etwas mehr Herrn Battista's Anna la Prie gegeben, und die neue Oper *Adolfo di Gerval, ossia i Montanari scozzesi*, vom neuen Maestro *Aurelio Bruno*, ist ganz durchgefallen.

Die *Goldberg* sang in vier Opern, im Giuramento, Antonio Foscarini, in der Saffo und Maria Padilla, und

hat stets gefallen, wiewohl der Giuramento und Saffo so ziemlich langweilten, und der Ant. Foscarini theilweis auch ausgezischt wurde. In der Maria Padilla (mit der Goldberg, der Gruiz, Tenor Basadonna und Bassisten Coletti) wollte man mit der rühmlich bekannten Tadolini Vergleiche machen; allein der hiesige Omnibus stellte „mit Erlaubniss des Publicums" folgende sehr richtige Bemerkung auf. „Da, wo es sich in jener Titelrolle um den verblümten Gesang (canto fiorito) handelt, sang die Tadolini besser; den ganzen sentimentalen Theil (tutta la parte di sentimento) gab die Goldberg besser; woraus folgt, dass die Tadolini ihre Stimme besser spielen liess, die Goldberg aber mehr Philosophie und eine bessere Action zeigte." Es ist bemerkenswerth, dass besagtes Blatt diese seine Behauptung auch mit Beispielen streng beweist. In diesem Blatte war übrigens schon öfters die Rede davon, dass weder die Tadolini noch Moriani die Zuhörer mit ihrem Gesange erwärmen. In der Fidanzata Corsa sprach die Bishop etwas mehr als in der Sonnambula an, im Elisir gar nicht; das Theater war leer.

Die *David*, die, wie bereits gemeldet, nach ihrer Vaterstadt Bergamo zurückzukehren gesonnen war, hat nach einer viermonatlichen Ruhe ihre Gesundheit wieder hergestellt. Für's Teatro Fondo gewonnen, trat sie mit den Herren Tamberlik, Beneventano und Salvetti in der Cenerentola auf. Ihr Empfang war glänzend, und sie gefiel immer mehr. Bassist Beneventano, der immer dazu lacht, wenn er ausgepfiffen wird, hat in dieser Oper ordentlich geheult. Im Ventaglio debütirte die Barcellona, ihr zur Seite wirkten die Gualdi, Tenor Remorini nebst den Bassisten Tauro und Ceci. Debütantin und Remorini machten ihre Sache am Besten. Im Ajo nell' imbarazzo sang die eben abgereiste Dabedeilhe.

Herr Maestro *Battista*, welcher benannte Anna la Prie in der vorigen Stagione nicht allein umsonst componirt, sondern auch aus seinem eigenen Beutel für deren Aufführung 14 Ducati (ungefähr 25 augsb. Gulden) zugesetzt hat, bekam den Auftrag, eine andere neue Oper für die königl. Theater zu schreiben; er verlangte aber billigerweise ein Honorarium, und die Zukunft wird lehren, ob er eine Scrittura gemacht oder nicht. Die dermaligen zahlreichen Maestri und Sänger in Italien machen überhaupt, im Allgemeinen für sich, nichts weniger als eine tröstliche Figur. Gewisse Gratismaestri verschwinden entweder im Entstehen, oder nach zwei davongetragenen Fiaschi; ein anderer etwas länger lebender Theil componirt für nichts oder für ein mehr oder weniger mageres Honorarium; die sehr wenigen gut bezahlten sind: Donizetti, Verdi, Mercadante, Pacini, die beiden Ricci, die zwei Ersteren am Allermeisten; ja Herr Verdi kann nach seinen beiden Furori auf der Scala die Saiten sehr hoch spannen, wie es einst Bellini gethan. Mit den Sängern, von denen zuweilen ebenfalls so manche gratis singen müssen, geht es zwar weit besser, und zwischen ihnen und den Maestri hält der Vergleich gar nicht aus, aber ihre Existenz ist auch in der heutigen ermüdenden modernen Oper sehr bald zu Ende. Wohl denjenigen, die so glücklich waren, in ihrer kurzen Laufbahn von Plutus begünstigt worden zu sein!

(Teatro Nuovo.) Dies Theater gab im Sommer, ausser sehr wenigen Pastetenopern, am Allermeisten Donizetti's Don Pasquale, worin die hübsche Rebussini mit einem artigen Stimmchen debütirte, Tenor Labocetta, Buffo Fioravanti und Bassist Coletti (Protagonist) mitwirkten; die Tenorarie im zweiten und dessen Romanze im dritten Acte abgerechnet, machte Alles Furore. Ferner die Opera buffa im alten Style, Le due Gemelle, vom verstorbenen Maestro Gagliardi, worin die Luciana und die Gualdi beide Titelrollen sehr gut gaben und nebst dem Buffo Casacci oft applaudirt und hervorgerufen wurden. Die minder gegebenen älteren Opern waren: Donizetti's Elisir, Campanello und Gemma di Vergy, Ricci's Chiara und Due Figaro, Bellini's Beatrice, Raimondi's Ventaglio u. A. m. Herrn *Fioravanti's* neue Opera buffa: *Il Notaro d'Ubeda*, hat eine leichte, wenig anziehende Musik, sehr viele Note e parole, und, auch des schlechten Buches wegen, nicht gefallen.

Die beiden Schwestern *Adelaide* und *Chiara Gualdi* wurden auch für's dritte Jahr, Erstere für die königl. Theater und Letztere (Altistin) für das Teatro Nuovo engagirt.

Man spricht von zwei neu für die königl. Theater zu componirenden Opern, eine von *Donizetti* (wo wird der Mann zuletzt Federn genug hernehmen?) und eine andere vom hier gebürtigen Maestro *Salvatore Sarmiento*.— Man sagt, *Pacini* sei von einem Theatersensalen engagirt worden, „mehrere" neue Opern für London und Berlin zu componiren, ferner sei er zu demselben Zweck von *Rubini* eingeladen, nach Petersburg zu kommen. — Ein Journal bemerkt überdies, *Mercadante* sei ebenfalls gesonnen, den glühenden Süden mit dem eisigen Norden zu vertauschen. Also eine förmliche Maestriwanderung im Gange. Die armen Hyperboreer können sich nun an Hesperiens Musik recht sehr erwärmen und einige Grade zum musikalischen Nordpol weiter vordringen.

## Kirchenstaat.

*Rom* (Teatro Valle). In Erwartung einer schrecklichen Sündflut von Opern, Sängern und Tänzern für nächsten Herbst, die von einer ähnlichen, aber noch grösseren darauffolgenden im Carneval überschwemmt werden soll, löschte man im Juli anfänglich seinen quälenden Operndurst mit der neuen Tragedia lirica *Gismonda da Mendrisio* von einem — ach Gott! — neuen Maestro, Namens *Giovanni di Paolis* aus Genua, Zögling der Bologneser Musikschule. Der junge Mann hatte das Vergnügen, von vielen Freunden beklatscht, und von einer bologneser Zeitschrift stark gelobt zu werden, während seine hectische Oper mit genauer Noth drei oder viermal über die Breter schlich, und man sogleich nach einem wahren Labsal, nach Donizetti's weit und breit, südlich und nördlich angebeteter Gemma di Vergy die Hände ausstreckte. In ihr sangen die brave Anfängerin Stefenone, die Gerli, der wackere Tenor Malvezzi, Bassist Fiorio, und der die Bühne zum ersten Mal betretende, hier gebürtige Bassist Mona (mit keiner vorzüglichen Stimme und sehr befangen); in Ersterer die Olivier, die Rebussini, Malvezzi und Rebussini.

*Fermo.* Mercadante's Giuramento hat hier als Musik Fiasco gemacht; die Dérancourt, die Vietti, Tenor Baldanza und Bassist Caliari fanden Applaus. Donizetti's Lucrezia Borgia war weit glücklicher.

*Macerata.* In der Lucrezia Borgia, bekanntlich einem der schönsten Diamanten des steinreichen Opernjuweliers Ritters Donizetti, ragte die brave De Alberti in der Titelrolle über ihre Mitsänger: die Santolini (ziemlich abgenutzt), Tenor Ciaffei und den Bassisten Cuturi hervor; Ciaffei stand ihr indessen am nächsten. Eines guten Erfolgs erfreute sich nachher ebenfalls Mercadante's Giuramento.

*Perugia.* Die beiden lobenswerthen Sängerinnen Forconi und Bertrand, Tenor Paganini, und der ebenfalls lobenswerthe Bassist Rinaldini erwarben sich vielen Beifall in Pacini's Saffo. Unwillkommen waren darauf, bei allem Kraftaufwand der Sänger, Mercadante's Normanni a Parigi. Mitten im Jammer kam die famöse Tänzerin Cerrito und verscheuchte als Silfide alle Qual.

*Lugo.* Anfangs September wurde zur Zeit der hiesigen Fiera die unlängst vom Maestro Peri für Reggio componirte Oper Dirce — bei allem Lärmschlagen der Journale — mit getheiltem Beifall gegeben; die ohne Weiteres braven Sänger waren: die Boldrini, Tenor Musich und Bassist Constantini.

*Sinigaglia.* Während der diesjährigen grossen Messe fand im hiesigen Teatro Fenice eine Wetteiferjagd zwischen Furore, Delirio, Entusiasmo und Fanatismo Statt. Lanari, Impresario; die gefeierte Frezzolini, Prima Donna; ihr Gatte Poggi, nach langer Zeit wieder die Bühne betretend, erster Tenor; sein Flügelmann Tenor Castellan; Porto war der Bassist, überdies die Prima Donna Barbieri. Mercadante's Bravo, worin sämmtliche Sänger eingebürgert waren, begann nur gedachte Jagd in einem mässigen Tempo, die darauf in Herrn Verdi's Lombardi alla prima Crociata, von ihm selbst in die Scene gesetzt und für Herrn Poggi mit einer hypersüssen Cabalette bereichert, wahrhaft zur Wuth überging. Wie vielmal Sänger und Maestro hervorgerufen, hatte Niemand die Geduld zu zählen.

*San Severino.* Vor ihrem Auftreten in Perugia (s. d.) zeichnete sich hier die Bertrand nebst der Cosatti in Mercadante's Vestale besonders aus.

*Imola.* Die Constantini, Tenor Sangiorgi, der vortheilhaft bekannte Buffo Lauretti und Bassist Valentini wirkten vortheilhaft zusammen in Ricci's Esposti, welche Oper die Zuhörer nicht wenig belustigte. Da Bellini's Sonnambula den Sonno, zu Deutsch Schlaf, erregte, so gab man wieder die Esposti, womit auch die kurze Stagione endigte.

*Cento.* Die Constantini trug in Coppola's Nina die Palme davon; der erfahrene Buffo Lauretti erhielt eine gute Portion Beifall, etwas weniger Bassist Gherardini und Tenor Ferrari, welcher den unpässlichen Scalari ablöste.

*Bologna.* Die Löwe, welche im Herbste als Prima Donna auf dem hiesigen grossen Theater singen sollte, wurde wegen einer ihr zugestossenen Krankheit durch die Strepponi ersetzt.

*Rossini* wird zu Ende Septembers aus Paris hier zurückerwartet.

Die Prima Donna Albina Stella ist aus Neuyork, wo sie sich während zwölf Jahre musikalisch beschäftigt aufhielt, in dieser ihrer Vaterstadt im besten Wohlsein angekommen.

*Elena Viganò*, Tochter des sehr berühmten, vor ungefähr zwanzig Jahren verstorbenen Balletmeisters *Salvatore Viganò*, die sich in den letzten Jahren mit Gesangunterricht in Paris und London abgab, befindet sich ebenfalls seit August hier.

### Grossherzogthum Toscana und Herzogthum Lucca.

*Cortona.* Die Lucia di Lammermoor und die Sonnambula erregten hier ein wahres Gaudium. Die in diesen Opern ausser den gewöhnlichen Honneurs, mit Blumensträussen, Sonetten, Zuckerwerk, Beleuchtung u. s. w. beglückten Sänger waren: die Lucii-Novelli, Tenor Albertini und Bassist Pieri.

*Siena.* Eine halbe Compagnie der Lanari'schen Sängerschaar (die Raffaelli, die Altistin Buccini, Tenor Corelli, Bassist Salandri u. s. w.) begann hier die Stagione mit Pacini's Saffo (hier neu), deren Musik anfänglich kein besonderes Gefallen erregte, in der Folge jedoch etwas mehr ansprach, und die Sänger fanden in mehreren Stücken mehr oder weniger Beifall. Eine verhältnissmässig minder günstige Aufnahme fand Mercadante's Giuramento, worin blos das Duett zwischen der Prima Donna und Corelli (das beste Stück der Oper) stark beklatscht wurde.

Auf dem Teatro de' Rozzi machte Fioravanti's Columella mit den beiden Damen Torelli (Ginevra und Clotilde), dem Buffo Profeti und Bassisten Marianini ziemlich Glück.

*Livorno.* Die hiesige Cartell- (Haupt-) Stagione des Jahres ward am 4. Juli mit der Oper Vannina d'Ornano, vom hier gebürtigen Maestro Campana, eröffnet. Drei der vorzüglichsten aus der Lanari'schen Sängerschaar: die Brambilla (Teresina), Tenor Roppa und Ronconi (Sebastiano) wirkten darin als erfahrene Künstler, und ernteten reichlichen Applaus, der ihnen ebenfalls in der nachher gegebenen Oper Virginia del Maestro Nini nicht fehlte.

*Lucca.* Aus Sinigaglia auf ihrem 30 Ellen langen Steckenpferd, der Lucrezia Borgia, del celebre Cavaliere Donizetti, kam die Frezzolini auf unsere Bühne mit einem Veni, Vidi, Vici angeritten. Sie und ihr Gatte, Tenor Poggi, machten ohne Weiteres Fanatismo. Bassist Colini, mit der für ihn nicht sehr vortheilhaften Rolle, nahm einigen Antheil daran, und wurde mit Beiden nach den Acten auf die Scene gerufen. Eine hübsche Altistin, Anfängerin, Namens Angri aus Griechenland, machte den Orsino leidlich. Principe Giuseppe Poniatowsky aus Florenz, der bekanntlich schon die beiden Opern Giovanna da Procida und Don Desiderio geschrieben, componirte für diese Gesellschaft eine dritte: Ruy Blas, die in der ersten Hälfte Septembers in die Scene ging. Herr Poggi machte die Titelrolle, seine Gattin Frezzolini die Donna Sol, und Herr Colini den Salustio. An Beifall und Hervorrufen war kein Mangel.

Zum Anfang des diesjährigen hier stattfindenden fünften Congresses der italienischen Naturforscher wurde

am 15. September in der Kirche des heil. Ferdinands eine eigens von Herrn *Massimiliano Quilici*, Kammercapellmeister des Herzogs, componirte Messe und ein Veni Creator Spiritus, von demselben ebenfalls neu componirt, aufgeführt, worin der Principe Giuseppe Poniatowski, Herr Felice Francesconi und der Tenor Giuseppe Lucchesi sangen. Tags darauf, den 16. September, machten Herrn Verdi's Lombardi alla prima Crociata mit der Frezzolini, den Herren Poggi, Lucchesi und Colini Furore.

NB. In der No. 37 d. Bl. von diesem J. S. 668 § Rowland Standisle lese man Standish.

### Herzogthümer Parma und Modena.

*Piacenza.* Donizetti's Regina di Golconda, worin die Agostini (Ersilia, nicht zu verwechseln mit ihrer weit bravern Schwester Rachele), Buffo Napoleone Rossi, Tenor Personi und Bassist Casanova sangen, behagte wenig, selbst mit dem eingelegten Rondo aus Betly. Natürlicherweise gefiel der darauf gegebene, wenn auch so oft gehörte Barbier di Siviglia weit mehr als diese Regina; Rossi als D. Bartolo war der Beste von Allen. Ricci's Chiara di Rosenberg war der Prima Donna ganz und gar nicht anpassend; Rossi als Michelotto wieder an seinem Platze, und dessen famöses Duetto della Pistola mit Herrn Casanova machte wie gewöhnlich Furore, und beide Sänger wurden drei Mal hervorgerufen. Diese Oper endigte die Stagione estiva gewissermaassen fröhlich.

*Carpi.* Bellini's fast vergessene Straniera verirrte sich diesen Sommer hierher, zog aber wenig an. Die Cosentini und Bassist Cavalli hatten kaum theilweis Beifall.

(Fortsetzung folgt.)

---

## *Feuilleton.*

Das diesjährige September-Musikfest zu Brüssel, unter Leitung des gewesenen Orchesterdirectors am Lütticher Theater Herrn *Ferdinand*, hatte auch mehrere deutsche Sängergesellschaften herbeigezogen, so aus Aachen 106, aus Cöln 58, aus Mainz 28 Sänger. Die Gesammtzahl der Sänger betrug gegen 700, die der Instrumentalisten 180. Aufgeführt wurden: Ouverture zu Timoleon von *Mehul;* Inclina Domine von *Cherubini;* Terzett aus *Haydn's* Schöpfung; Chöre aus Händel's Judas Maccabäus und dem Alexanderfest; ein Stück aus *Durante's* Magnificat; Schlusschor aus *Beethoven's* Christus am Oelberge. — Die Ausführung liess, durch Schuld der Direction, Manches zu wünschen übrig; das ganze Fest fand nicht den Anklang, wie die frühern.

---

Am 5. November fand in Wien das alljährliche grosse Concert der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates in der kaiserlichen Reitschule Statt; mehr als 1000 sangen und spielten, mehr als 4000 hörten. *Haydn's* Schöpfung war auch diesmal zur Aufführung gewählt worden.

---

Am 9. November ging in München die neue romantisch-tragische Oper: Zeide, Buch und Musik von dem dortigen Hofmusikintendanten Freiherrn *v. Poissl* zum ersten Male in Scene. Das Haus war gedrückt voll, der Beifall gross — der Dichter ward zweimal gerufen. Doch scheint es fast, als ob die späteren Vorstellungen in musikalischer Hinsicht mehr die eigentlichen Kunstkenner angezogen haben; das grössere Publicum erfreut sich nur noch an den prachtvollen Decorationen.

---

*Halevy* ist zum Musikdirector der Herzogin von Orleans ernannt worden.

---

*Aristophanes'* Frösche, deutsch bearbeitet von Prof. Dr. *Franz*, werden zu Berlin in der griechischen Gesellschaft mit Musik von *Franz Commer* aufgeführt werden; das Stück wird gelesen und die Chöre von den Mitgliedern der Singacademie gesungen. — Die Frösche waren zur Aufführung im königlichen Theater zu Potsdam eingesandt; *Tieck* aber erklärte sich dagegen, weil ein *Aristophanes'*sches Lustspiel vollständig aufgeführt werden müsse (*Franz* hat nämlich in seiner Bearbeitung die anstössigen Stellen weggelassen).

---

*Pauline Viardot-Garcia* ist nach Petersburg gereist, wo sie sich für die Wintersaison der italienischen Oper daselbst engagirt hat.

---

In Odessa hat eine deutsche Operngesellschaft ausserordentlichen Beifall gefunden, namentlich in den Opern: Die Jüdin, Der Freischütz, Don Juan, Robert der Teufel, Die Hugenotten.

---

*Todesfälle.* In Paris hat sich der Sänger an der Opera comique *Pamel* in einem Anfalle von Wahnsinn getödet. — In Lüttich starb *Carl Lignac*, Professor des Gesanges am dasigen Conservatorium der Musik und einer der ausgezeichnetsten belgischen Orgelspieler. — In Toulouse starb der frühere Professor des Pariser Conservatoriums *Pradher*. Seine Gattin war als Dem. *More* eine berühmte Sängerin an der Pariser komischen Oper.

---

Am 19. November ward zu Berlin unter den üblichen Förmlichkeiten der Kranz auf das Dach des Opernhauses aufgesetzt — gerade drei Monate nach dem Brande.

---

Das französische Ministerium des öffentlichen Unterrichts hat verordnet, dass *Garaudé's* Solfège des Enfants in allen Primär- und Collegialschulen Frankreichs eingeführt werden soll.

---

Herr Chevalier *Beniezki* aus Ungarn ist auf seiner Reise von Paris nach Wien in München eingetroffen und will daselbst zwei von ihm neu erfundene Instrumente produciren. Das eine ist eine Harfenguitarre, eine verbesserte und umfangreichere Guitarre. Das andere heisst Aeolipolyka und ist ein violoncellartiges, sechssaitiges Instrument, das nicht nur als Streichinstrument, sondern auch nach Art der Harfe behandelt werden kann. Im erstern Falle soll der Ton an Fülle den eines gewöhnlichen Violoncells weit übertreffen und im Arpeggio dem der Harfe ganz gleich kommen.

---

Redacteur: *M. Hauptmann.*

---

# *Verzeichniss neuerschienener Musikalien*

### und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom 6. bis 12. December d. J.*

*Aurore.* Coll. de morc. de chant moderne avec Pfte. No. 43. Mainz, Schott. 36 Kr.

*Batta, A.*, Souvenir. Chant p. Vcelle avec Pfte. Ebend. 1 Fl.

*Beriot, C. de*, Air varié p. le Viol. av. Orch. (2 Fl.) ou Pfte (1 Fl. 12 Kr.) Op. 2. Ebend.

*Beriot, C. de*, Coll. de Duos concert. p. Viol. et Pfte. L. 37—39. Mainz, Schott. à 1 Fl. 12 Kr.

*Beyer, F.*, 2 Rond. fac. et instruct. sur: Bellser p. le Pfte. Op. 60. Liv. 1, 2. Ebend. à 45 Kr.

*Cäcilia.* Eine Zeitschr. f. d. musikal. Welt. Band 23. Heft 89. Mainz, Schott.
*Cramer, H.*, Potp. de: Robert le Diable p. Pfte. Ebend. 54 Kr.
*Döhler, T.*, Souv. de Naples. Tarentelle p. Pfte et Viol. Op. 46. Ebend. 2 Fl. 24 Kr.
*Gade, N. W.*, Sinf. f. gr. Orch. arr. f. d. Pfte zu 4 Händen. Op. 5. Leipzig, Kistner. 2 Thlr. 5 Ngr.
*Gödecke, H.*, Lebewohl. Polon. m. Ges. f. Orch. Op. 1. Berlin, Bote u. Bock. 1 Thlr. 7½ Sgr.
*Gungl, J.*, Bel. Galopp, Walzer, Polon. u. Masurecks f. Orch. Heft 15. Ebend. 1 Thlr. 15 Sgr.
— Mazorka p. Pfte. Op. 21. Ebend. 5 Sgr.
— Carnevals-Traum-Galopp. Op. 22. Ebend. 10 Sgr.
*Herz, H.*, Divert. p. Pfte d'après: La Péri. Mainz, Schott. 1 Fl.
*Kliegl, X. H.*, Paulinen-Galopp f. d. Pfte. Op. 12. Ebend. 36 Kr.
— Regozi-Walzer f. d. Pfte. Op. 16. Ebend. 36 Kr.
*Körner, G. W.*, Der Orgelfreund. Bd. II. Erfurt, Körner. 1 Thlr. n.
— Der Orgelfreund. Bd. IV. Heft 1. Ebend. 15 Sgr.
— Präludien-Buch. Lief. 3. Ebend. 7½ Sgr.
*Küffner, J.*, 68me Potp. p. Pfte et Flûte ou Viol. sur: Marino Faliero. Op. 316. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.
*Kunze, G.*, Cäcilien-Gal. f. Pfte. Op. 43. Leipzig, Whistling. 7½ Ngr.
— Schott. Walzer aus: Des Teufels Antheil f. Pfte. Op. 45. Ebend. 7½ Ngr.
*Labarre, T.*, Je ne sais que t'aimer de M. A. Gourdin p. 1 Voix avec Pfte. Mainz, Schott. 18 Kr.
*Lubin, Léon de Saint*, Fant. sur: Lucia di Lammermoor. Morc. de Conc. et de Salon p. le Viol. seul. Op. 46. Leipzig, Kistner. 10 Ngr.
*Molique, B.*, 6 deutsche Lieder m. Pfte. Op. 23. No. 1—3, 4—6. Stuttgart, Allgem. Musikhandl. à 1 Fl. 12 Kr.
Potp. f. d. Pfte. No. 95. Halevy, Karl VI. Leipzig, Br. u. Härtel. 20 Ngr.
*Prudent, E.*, Don Pasquale. Quat. varié p. le Pfte. Op. 13. Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.
Rheinländer, die. Heitere Chor-Ges. u. Quart. f. Männerst. Heft 4. Ebend. 54 Kr.
— Samml. bel. Polkas, Galoppen u. s. w. f. d. Pfte. No. 41—44, 49, 50. Ebend. à 18 Kr.
*Ricci, F.*, Tanto io t'adoro (Wie ich dich liebe). Air p. Barit. av. Pfte. Ebend. 45 Kr.
*Schladebach, J.*, 7 Lieder u. Ges. m. Pfte. Op. 12. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.
*Schumann, Clara*, 6 Lieder m. Pfte. Op. 13. Ebend. 20 Ngr.
*Schumann, R.*, Romanzen u. Balladen f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 45. H. 1. Leipzig, Whistling. 20 Ngr.
*Täglichsbeck, T.*, Orpheon. Album f. Ges. u. Pfte. Band II. Stuttgart, Göpel. 3 Fl. 24 Kr. n.
*Vänec.* Samml. böhm. Ges. Heft 3, 4. Prag, Hoffmann, à 30 Kr. n.
*Wolff, E.*, Bolero sur: Don Pasquale p. Pfte. Op. 81. Mainz, Schott. 1 Fl.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch **Breitkopf & Härtel** in Leipzig zu beziehen.

# Ankündigungen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten December. № 51. 1845.



## *Das Oratorium.*
(Beschluss.)

Es muss auffallend erscheinen, dass ein sonst so kenntniss- und geistvoller Aesthetiker, wie *Sulzer* es war, gerade in Betreff des Oratoriums auf so einseitige Ansichten verfallen konnte; allein es möchte dies vielleicht daraus zu erklären sein, dass man, nachdem früherhin das Oratorium mit der Oper so zu sagen Hand in Hand erwachsen war, und sich sogar ihres theatralischen Schaugepränges bedient hatte, späterhin, nachdem sich beide von einander geschieden hatten, im rigoristisch-puritanischen Eifer auf das entgegengesetzte Extrem verfiel, und, anstatt sich mit der, wie es scheint, noch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts *) nicht vollständig geschehenen, allein doch endlich erfolgten Emancipation des Oratoriums vom Theater begnügen zu wollen, dasselbe, um es nur der Oper so unähnlich wie möglich zu machen, aller eigentlichen dramatischen Lebenskraft, Wärme und Wahrheit berauben und es völlig in das Gebiet der Lyrik bannen zu müssen glaubte; eine Ansicht, welche sich, so grundlos sie war, dennoch um so leichter festsetzen und auf längere Zeit behaupten konnte, je eifriger ihr von vielen Componisten des vorigen Jahrhunderts, z. B. auch von *Hasse* u. A. und späterhin von manchen Redactionen vielgelesener Journale, wie z. B. auch von dem verehrungswürdigen *Rochlitz* gehuldiget wurde. *Rochlitz* selbst dichtete ein Oratorium („Die letzten Dinge"), welches, obgleich der *Sulzer*'schen Theorie völlig genügend und von Meister *Spohr* mit der herrlichsten lyrischen Musik ausgestattet, dennoch, wegen seines gänzlichen Mangels an dramatischer Klarheit und Lebenskraft, nicht zu so allgemeiner, dauernder Anerkennung gelangen konnte, wie sie die in vielen einzelnen Partieen wirklich himmlisch schöne Musik verdient hätte.

So ging es auch vielen anderen älteren *) und neueren Werken dieser Art. Fragt man aber, wie es gekommen, dass sich z. B. die Werke eines *Händel* und *Haydn* so lange in einer ungeschmälerten, ja steigenden Gunst beim Publicum halten konnten, so hat dies unstreitig darin seinen Grund, dass, wenn auch nicht die Texte dieser Meister, doch ihre Musik ein wahrhaft frisches, gesundes, dramatisches Leben athmet, welches sie oft da, wo sie es bei ihren Dichtern nicht vorfanden, durch die Kraft ihres Genie's, wenigstens theilweise, zu erzeugen wussten.

Wunderbar ist die geniale Kraft, mit welcher *Haydn*, freilich zu grossem Verdrusse aller ächten Sulzerianer, in der Schöpfung sein Gedicht so durch und durch dramatisch zu beleben gewusst hat, dass das Chaos, Engel und Menschen und alle Creaturen in der Luft, auf Erden, im Meer und in allen Tiefen in reichster Lebensentwickelung ihre Rollen abspielen.

Einzelne neuere Dichter und Componisten ahnten wohl, was dem Oratorium, dem so vielfach in einem todten Schlendrian versumpften, Noth war, allein aus Furcht vor dem Popanz einer von Haus aus todtgeborenen Theorie wagten sie nicht, es mit muthiger Consequenz zu ergreifen! — Die vorzüglichsten unter den *Schneider*'schen Oratorien brachten bereits zahlreiche erfreuliche Spuren warmer, dramatischer Bewegung, weshalb sie sich auch noch fortwährend in der Gunst des Publicums erhalten.

Näher und schärfer indess an die Idee des Oratorium, als wirkliches, reines Musikdrama gefasst, trat zuerst practisch Herr Professor *Giesebrecht* in Stettin

*) Einen Beweis für diese Annahme glaube ich vor Kurzem erst in den „kleinen Schriften" des in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts blühenden, für seine Zeit sehr erleuchteten, geistvollen Baron *von Loen* gefunden zu haben, welcher nach Anhörung eines *Telemann*'schen Passions-Oratoriums (wo? und wann? ist nicht gesagt) im vierten Bande unter Anderem Folgendes bemerkt: „Mein Herr! stellen Sie sich einmal die gestrige Versammlung vor. Unsere Schönen zeigten sich hier in einem glänzenden Aufzug. Sie liessen alle ihre Reizungen spielen, unsere geputzte junge Herrn schienen sich auf diesem bunten Schauplatz alle Mühe zu geben, ihre Blicke auf sich zu ziehen, sie leuchteten in die Nähe und Ferne. Man redete einander in die Ohren: man spöttelte, man sprach von allerhand Dingen; der eine strich hier- der andere dorthin u. s. w. u. s. w. Es ist schwer, fährt er dann weiter fort, das Leiden Christi dramatisch darzustellen, ohne den zärtlichen Pflichten der Ehrerbietung gegen die Religion dabei zu nahe zu treten. Die Redensarten der sich dabei besprechenden Personen, die Singweisen und das ganze theatralische Wesen, schicken sich nicht für einen so heiligen Umstand. — — — Will man ja das sogenannte Passionsoratorium aufführen, so thue man solches mit geziemender Andacht in der Kirche und lasse alle theatralische Vorstellung dabei hinweg."

*) Es liegt in den in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts geschaffenen Oratorien ein wahrer Schatz von köstlicher Musik verborgen — aber wer kennt ihn unter den Jüngeren? Man sollte darauf denken, ihn wenigstens theilweise zu heben.

(1835 und 1836), wiewohl im engeren Bereiche, in seinen beiden von Meister *Löwe* so geistreich componirten Vocaloratorien für Männerstimmen: „Die eherne Schlange" und „Die Apostel von Philippi" heran, während es Herrn Professor *Marx* vorbehalten blieb, durch seinen „Mose" das Oratorium aus der egyptischen Gefangenschaft falscher Theoremen vollends zu befreien und es in eine Richtung zu bringen, in welcher es sich nunmehr frei, reich und herrlich fortentwickeln kann.

Versuchen wir nun, am Schlusse dieser Andeutungen, die Aufstellung einer, wo möglich, haltbareren Theorie des Oratoriums.

Es ist uns:

„die künstlerisch klare, vollgenügend lebenskräftige, dramatische Vergegenwärtigung einer gewichtvoll ansprechenden Idee, in ihrer Bewegung vom thatsächlichen Werden zur Vollendung, durch das Mittel des reinen Musikwortes, ohne Intention auf theatralische Darstellung und ohne Nothwendigkeit derselben zur Erzielung des vollen Eindrucks."

Alle Gegenstände, welche ihrer Natur nach nur durch wirklich scenisch-theatralische Darstellung ihre volle, künstlerische Wirkung hervorbringen können, liegen ausserhalb des Oratorium-Bereichs, für welchen übrigens, abgesehen von den besonderen durch die Bedeutung des Oratoriums als Musik-Drama bedingten Modificationen in Anlage und Aufbau, im Allgemeinen die Grundregeln des Drama überhaupt in Geltung stehen, welches bekanntlich das lyrische Element keineswegs ausschliesst.

Factisch hat sich bereits längst schon das Oratorium in drei Hauptzweige zertheilt.

Den ersten bildet das neuerdings leider gar nicht mehr angebaute, kirchlich-gottesdienstliche, d. h. unmittelbar für den Cultus berechnete Oratorium. Es ist ganz, was es sein soll, wenn es seinen kirchlich-gottesdienstlichen Zwecken gehörig entspricht; kann sich aber, da es nur durch den Cultus seine Bedeutung gewinnt, nicht auf dem Felde völlig freier Kunstübung bewegen.

Den zweiten bildet das zwar nicht unmittelbar für den Cultus berechnete, aber doch insofern religiöse Oratorium, weil es entweder seinen Inhalt geradezu aus der heiligen Schrift oder aus der heiligen Sage und Geschichte entlehnt, oder doch sonst vorzugsweise eine religiöse Tendenz verfolgt. Dieser Zweig hat bis auf die neuesten Zeiten herein den reichsten Anbau gefunden, und wird nur durch nöthige Rücksichten gegen die Kirche besonders modificirt, aus deren Urkunden und sonstigen Lebensquellen es schöpft. Vielfach in Berührung steht dieser Zweig mit dem

Dritten, welchen das weltliche, sich ausserhalb der Kirche und ihrer Urkunden, ganz frei, bewegende Oratorium bildet. Ihm steht das Universum offen. Es kann eine jede grosse sonst geeignete Idee ergreifen, welche die Weltgeschichte bietet, und so beschränkt die Pflege war, die ihm bisher zu Theil wurde, so unermesslich gross ist der Spielraum, welchen es noch auszufüllen hat, und auf dessen Gebiete einst ein musikalischer *Shakespeare* sich die reichsten Lorbeern pflücken dürfte.

Für alle drei Gattungen des Oratoriums gilt ein Hauptverbot: das der Langweiligkeit, wogegen sie, bei Todesstrafe der Vergessenheit, so interessant, belebt und erweckend, als nur möglich, sein müssen.

Notorisch langweilig aber wird und muss stets ein Oratorium sein, welches sich, ohne Verfolgung einer klaren Hauptidee, in vagen Räumen verliert, und in einer Lyrik umherschwebelt ohne festen Lebenskern des Handelns, Wirkens und Strebens aus der Wahrheit des gesunden oder doch wenigstens des begreiflichen Denkens, Fühlens und Empfindens heraus.

Notorisch langweilig muss das Oratorium sein, wenn es das Hauptinteresse durch Nebeninteressen abschwächt; wenn es fromme Erregungen des Gemüthes, anstatt sie aus der Tiefe der Seele heraus zu erzeugen, ohne Weiteres machen und erzwingen, gleichsam ernten will, wo es nicht gesäet hat, und wenn es sich in langen und breiten Tiraden erschöpft *), welche mit der Haupthandlung in keinem organischen Zusammenhange stehen.

Notorisch langweilig wird und muss ein Oratorium sein, wenn es, anstatt Personen und Charactere, nur zerfliessende Schattenbilder aufstellt und Helden bringt, ohne sie in ihrer Thatkraft zu zeigen; Helden, welche man in solcher Zeichnung gar nicht anerkennen würde, wenn nicht von ihnen, etwa in recitativischen Berichterstattungen, viel Rühmens gemacht würde und wenn sie nicht überhaupt in der Geschichte viel grösser und herrlicher daständen, als in diesem oder jenem schief angelegten, und gleich wie mit Blindheit geschlagen, zwischen grossen Personen und Ereignissen umhertappenden Oratorienwerke **).

Notorisch langweilig muss endlich ein Oratorium sein, wenn es dem Anschauenden zumuthet, sich einmal über das andere, in die verschiedenartigsten Gemüthsbewegungen zu stürzen, ohne sie vorher gehörig motivirt zu haben.

Aus diesen negativen Andeutungen, welche leider nur durch zu viele Warnungsexempel, aus zum Theil sehr berühmten Werken entlehnt, belegt werden könnten, ergibt sich nun aber von selbst das von dem Oratoriendichter und Componisten, als wesentlich nothwendig, Festzuhaltende und Anzustrebende. Es ist nicht leicht zu erreichen, allein eben diese Schwierigkeit wird tüchtige deutsche Meister nicht abschrecken, sondern vielmehr ermuntern, auf dem von Professor *Marx* mit so glücklichem Erfolge betretenen Wege rüstig weiter zu streben und vorzüglich auch dem fast öde daliegenden weltlichen Oratorium ihre Kräfte zu widmen.

Das Oratorium verlangt nicht jenen verschwenderischen Aufwand der Oper, die in unserer Zeit oft so grosse Geldkräfte verschlingt; es verlangt nicht mit Geld aufzuwiegende Theatersänger und Sängerinnen, die zugleich grosse Mimen sein sollen; es verlangt nicht kost-

*) Unsere älteren Meister waren in diesem Puncte ungemein stark. Ganze Acte ihrer Oratorien drehten sich, wie ein Kreisel, auf dem engsten Puncte herum. Sie haben uns, dünkt mich, eine Warnungstafel aufgestellt!!

**) Auch in dieser Beziehung haben unsere guten Alten merkwürdige Missgriffe gethan, von welchen auch geistreiche Männer, wie *Händel*, *Hasse* u. A. nicht freizusprechen sind.

bare Decorationen nebst Zubehör. Nein, es verlangt in seiner allmälig so glücklich errungenen Emancipation von der Bühne nur — und Das ist denn freilich auch nicht so gar wenig — gewandte, die gute Sache klar durchschauende und für sie begeisterungsvoll erglühte Dichter und Componisten, wohlgeübte, gemüthvolle Sänger, kräftige Chöre und als Uebungsorte seine Kirchen oder Säle.

Das Oratorium kann auch da gut und tüchtig bestehen, wo nicht einmal an eine schlechtbesetzte Oper zu denken ist, während jetzt eine wirklich trefflich ausgestattete kaum unter dem ungeheuersten Aufwande zu gewinnen und zu erhalten ist. Es kann sich durch die Gesangübungen der Kindheit und Jugend, wie der reiferen Jahre, gleich fruchtreich erhebend, erweckend und belebend hindurch bewegen, ohne die Uebenden selbst, auch nur im Entferntesten, in physischer *) oder moralischer Hinsicht, mit Schaden und Verderben zu bedrohen; denn so viele Opern es gibt, welche, wenn es Consequenz im Leben gäbe, das Gesetz aller christlichen Staaten geradezu an den Pranger schlagen müsste, so wenig ist mir doch, selbst auch im Fache des rein weltlichen oder sich demselben annähernden Oratorium, irgend ein Werk bekannt, von welchem auch nur der geringste Nachtheil für Religion und Sittlichkeit zu befürchten wäre. Es kann daher nur höchst wünschenswerth erscheinen, dass das Oratorium fort und fort die wärmste Pflege, den eifrigsten Anbau, den kräftigsten Schutz gewinne, und diesen Wunsch, ja diese Hoffnung spricht man gewiss nicht vergebens in einem Lande aus, dessen König als hocherleuchteter, geistreicher Gönner und Beschützer der Wissenschaften und Künste, neben so reichbegabten Dichtern, auch so ausgezeichnete Componisten im Fache des Oratorium um seinen Thron versammelt hat.

Es lebe der König!

## *Nachtrag.*

Nachdem vorstehende Vorlesung bereits an die verehrliche Redaction eingesendet war, wurde der Verfasser noch mit folgenden für die ältere Geschichte des Oratoriums sehr wichtigen und beachtungswerthen Schriften bekannt: 1) Mystères inédits du XV. siècle, publiés pour la première fois par *Achille Jubinal*, d'après le manuscrit unique de la bibliothèque de St. Geneviève. 2 Vol. Paris 1840—41. 2) Mystère de *St. Crespin* et St. *Crépinien*, publié pour la première fois, d'après un manuscrit conservé aux archives du royaume, par *Dessalles* et *Charbaille*. Paris, 1842. 3) Etudes sur les mystères dramatiques et sur divers manuscrits de *Gerson*. Par Onésime Leroy. Paris, 1840.

Indem wir es uns vorbehalten, aus diesen sehr interessante Aufklärungen darbietenden Werken späterhin bei anderer Gelegenheit Auszüge mitzutheilen, sei hier für's Erste nur bemerkt, dass die von uns bestrittene *Menestrier - Blankenburg*'sche Ansicht, welche die ersten Keime des Oratoriums auf gewisse musikalisch - dramatische Darstellungen der Pilgrime zurückführt, auch durch jene Schriften auf's Vollständigste erledigt wird. Sehr beachtenswerth für die Geschichte des älteren Oratoriums ist nicht minder auch ein uns ebenfalls neuerdings erst zu Händen gekommener Aufsatz von Herrn Dr. *Fink*, der sich in *Illgen's* kirchenhistorischer Zeitschrift befindet.

Schlüsslich können wir nicht umhin, den Wunsch auszusprechen, dass sich die Aufmerksamkeit der Herren Musikhistoriker, welchen die handschriftlichen Sammlungen reicher Bibliotheken zu Gebote stehen, auf eine tiefere historische Erforschung des deutschen Oratoriums in der Vor-*Händel*'schen Zeit hinlenken möge; so wie wir zugleich insonderheit an Herrn *C. F. Becker* in Leipzig hiermit die freundliche Bitte ergehen lassen, bei einem etwaigen zweiten Nachtrage zu seinem verdienstvollen Literaturwerke den Schriften über das Oratoriumwesen oder über das geistliche Drama einen besonderen Abschnitt widmen zu wollen. Dr. *Keferstein*.

*) Freilich muss man auch im Oratorium, um die Stimmen der Sänger zu schonen, sich wieder einer einfacheren Instrumentirung befleissigen.

## Recension.

*Felix Mendelssohn - Bartholdy*: Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Der Frau *Livia Frege*, geb. *Gerhard*, zugeeignet. Op. 57. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 25 Ngr.

Ein neues Liederheft Mendelssohn's wird den Gesangfreunden nur eine sehr erfreuliche Gabe sein können. In dem gegenwärtigen empfangen sie eine Reihe Lieder, die wir zu den besten des Componisten zählen müssen. Wie in den späteren Compositionen Mendelssohn's überhaupt eine bestimmte, ruhiger waltende, abgeklärte Eigenthümlichkeit sich zu erkennen gibt, die eine ausgebildete Sprache spricht, nicht mehr um neu zu erfindende Ausdrücke bemüht ist und die Gedanken nun um so klarer und leichtfasslicher mitzutheilen vermag: so finden wir auch in diesen Liedern jene erfreuliche Ruhe und Anmuth der Darstellung wieder, die bei aller leidenschaftlichen Bewegtheit, welche der Gegenstand veranlassen kann, sich allezeit künstlerisch heiter zu bewahren weiss.

Weit entfernt, die Schönheit mancher früheren beliebten Gesänge Mendelssohn's weniger anerkennen zu wollen, so ist uns die gegenwärtige Sammlung, um einer gewissen Anspruchslosigkeit im Ganzen, doch vorzüglich lieb und werth, und wir möchten darum auch nicht Ein Stück entbehren. Nach Geschmack und Neigung werden auch hier die Liebhaber sich das Eine und Andere zu Lieblingen auswählen, wie wir es schon bei der ersten Bekanntschaft dieser Lieder unter vereinten Musikfreunden erfahren; eben so ergab sich aber auch, dass jedes der Lieder seine Freunde fand und Jeder auch gern in des Andern andere Neigung einzustimmen bereit war. Sollten wir die unsere auszusprechen haben, so erklärt sie sich zuerst für das zweite und vierte der Lieder — das Hirtenlied: „O Winter schlimmer Winter" von Uhland, und das Rheinische Volkslied: „Von allen schönen Kindern" — dann aber auch recht gern für die Uebrigen alle.

Die Rigoristen in der musikalischen Declamation, Wort- und Sylbenbetonung werden in diesen Gesän-

gen zuweilen Anstoss finden, — vielleicht im ersten Gesangstacte schon. — Wir haben von Componisten geringeren Grades Lieder mit der subtilsten Wortaccentuation. Sie sind dadurch zu keiner grösseren Beliebtheit gelangt. Die Componisten höherer Ordnung lassen meist die Melodie an sich, in ihrer Verbindung mit der Phrase des Textes und der musikalischen Stimmung des Ganzen, mehr gelten als die gewissenhafte Betonung jeder einzelnen Sylbe. Sie setzen die Worte in Musik, nicht wie, nach dem technischen Ausdrucke, der Uhrmacher eine Uhr in Oel setzt, wobei er jedes Zäpfchen des Räderwerkes sorgsam mit einem Tröpfchen Oel zu betupfen hat, sondern wie man den Fisch in's Wasser setzt. — Sie setzen die Worte aus dem trockenen Verstandeselement in das flüssige Gefühlselement der Töne; die Wortphrase in eine melodische. — Wie es aber dem Componisten nachzusehen ist, wenn er bei seinen Gesangsmelodieen sich nicht jedesmal durch grammaticalische Bedingungen hat bestimmen lassen, so bleibt es dagegen für den Sänger um so unerlässlicher, im Tonsatze den Wortsatz, in der Musik die Sprache, eine musikalische Sprache rein wieder herzustellen. Eine Aufgabe, die, wie so manche andere, wo es Widersprechendes zu vereinigen geben kann, am Besten — dem Genie zu lösen gelingen wird. Eine Schröder-Devrient, Garcia-Viardot, Livia Frege, werden durch kleine Unebenheiten in der musikalischen Textbehandlung nicht leicht gehindert, dem Ausdruck der Worte bis in die feinsten Nüancen, in rhetorischer wie in poetischer Bedeutung, auf das Erschöpfendste Genüge zu leisten. Die Aufgabe wird dann sein, dem Wortaccent und die Betonung der Melodie, wie diese als musikalische an sich sie erfordert, nicht sowohl in Einklang, als vielmehr Beides in seiner eigenen Geltung zum Ausdruck zu bringen. Es verhält sich hier, wie mit den logischen und metrischen Accenten im antiken Vers; der geschickte Leser wird die einen und andern beobachten, ohne in seinem Vortrage etwas Widerstreitendes empfinden zu lassen. —*n.*

## Nachrichten.

*Berlin*, den 2. December 1843. Der November war an musikalischen Productionen überreich. Zuerst von den Concerten. Am 8. v. M. gab der früher bereits erwähnte vorzügliche Flötist *Briccialdi* eine musikalische Soirée im Saale des Hôtel de Russie, und liess sich darin mit einem Flöten-Solo von *Tulou*, der für die Flöte eingerichteten Elegie von *Ernst*, sodann mit zwei eigenen Compositionen in der beliebten modernen Weise, mit Beifall hören. Sein schöner, weicher Ton und cantabler Vortrag ist besonders lobenswerth, wenn gleich auch seine Fertigkeit bedeutend ist. Die Damen *Tuczeck* und *Marx* bereicherten die Unterhaltung durch den angenehmen Vortrag einer hübschen Romanze: „Aurora" von *Dessauer*, des *Rossini*'schen Duetts: „Mira la bianca luna" und zweier gefühlvollen Lieder von *Ferd. Gumbert: a)* „Täuschung," *b)* „Ob ich dich liebe?" Am 13. November, dem Geburtstage der Königin von Preussen (welcher übrigens nicht gefeiert wurde, da es der Todestag der verewigten Mutter ihrer Majestät ist), fand in der Garnisonkirche, zum Besten mehrerer Klein-Kinder-Bewahr-Anstalten, in den Abendstunden eine Aufführung geistlicher Musik Statt, welche so zahlreich besucht, dass die geräumige, festlich erleuchtete Kirche überfüllt war. Von den Musikstücken ist besonders das gehaltvolle 6stimmige Magnificat von *B. Klein* zu erwähnen, welches von Mitgliedern der Singacademie ausdrucksvoll in den Chören und Soli's ausgeführt wurde, und theilweise von dem Herrn MD. *Wieprecht* mit Begleitung von Blechinstrumenten versehen war. Ein „Gloria patri" von *Palestrina*, das „Vater Unser" von *Fesca*, der 119. Psalm von *Fasch*, ein fünfstimmiges Offertorium von *Nicolo Jomelli* und ein sanftes Agnus Dei von *Rungenhagen*, sämmtlich a Capella gesungen, machten eine sehr angenehme Wirkung. Auf starken Effect berechnet war eine Toccata für Orgel und Blechinstrumente (wobei erstere sehr gedeckt wurde), von *F. Geyer* componirt, und das mächtige „Hallelnja" aus *Händel's* Messias, mit Begleitung von Blechinstrumenten von *Ed. Grell* versehen. Ein Schauspieler vom Königsstädtischen Theater, Herr *Hänsel*, liess sich als Violinspieler beifällig in einem eigenen Concerte hören. Die vorzüglichen Clarinettisten Herren Gebrüder *Gareis* hatten im Saale der Singacademie ein recht interessantes Concert zum Besten ihrer Schwester, Wittwe *Schlegel*, veranstaltet, deren Mann vor Kurzem auf grausame Weise im Schlafe von seinem Lehrling ermordet ward. Die königl. Capelle unterstützte ihre Collegen auf rühmliche Weise, und führte, unter Leitung der Herren CM. *Henning* und CM. *Ries*, die erhabene Coriolan-Ouverture von *Beethoven* mit ungemeinem Feuer präcis aus. Die beiden Concertgeber trugen, Herr *Albert Gareis* ein sehr wirksames Concertino für die Clarinette von *Lindpaintner*, Herr *Gustav Gareis* neue (nur zu lange) Variationen von *Carl Bärmann*, ferner eine Concertante für zwei Clarinetten von *Gährich*, mit schönem Ton, fertig und geschmackvoll vor. Die Damen *Tuczeck* und *Marx* verschönten die Unterhaltung in ihrer gefälligen Weise durch den Gesang einer Arie im *Rossini*'schen Styl, aus der italienischen Oper: La Fedra vom Grafen v. *Westmorland* (Lord *Burghersh*) und der Cavatine der Isabelle aus Robert der Teufel von *Meyerbeer*. Die Herren *Mantius* und *Bötticher* trugen ein melodisches Duett für Tenor und Bass: „Die Loreley" von *Joseph Netzer*, mit obligater Clarinette und Pianobegleitung vor, und der Pianist *G. Schumann* führte eine Fantasie (eigentlicher Variationen mit einer Einleitung) fertig und mit schönem Anschlage auf dem Pianoforte aus. — Auch zwei Concerte von Tanzmusik alla Strauss sind von der Musikgesellschaft des Herrn *Gungl*, welche in *Sommer's* Salon vor dem Potsdamer Thore fast täglich Unterhaltungsmusik ausführt, im Hôtel de Russie gegeben und haben ihr Publicum völlig befriedigt. Die Kunst kann dabei weiter nicht gewinnen, indess — Jedem das Seine! — Im Königsstädtischen Theater hat ein Violinist Herr Concertmeister *Riefstahl* aus Frankfurt a. M. drei Concerte mit steigendem Beifall gegeben, welchen Referent Krankheits halber nicht beiwohnen konnte. Die solide und reine

Vortragsweise dieses Künstlers hat allgemeine Anerkennung gefunden. Es ist ein Uebelstand, dass den Concertgebern nur das einzige (freilich sehr wohlklingende) Local der Singacademie, und auch dies nur an den Tagen zu Gebote steht, wenn die Gesellschaft solches nicht selbst für ihre Singübungen und Concerte bedarf. Der Concertsaal im königl. Schauspielhause (welcher 1200 Personen fasst, dagegen der Saal der Singacademie kaum 500) wird zum französischen Theater benutzt, und die königl. Theaterintendanz hat unbedingt allen Virtuosen den Gebrauch des einzigen deutschen Schauspiel- und Opernlocals für diesen Winter entzogen. — Ein neuer, jedoch kleiner Saal ist im Hôtel du Nord unter den Linden für Soiréen u. s. w. hinzugekommen. Der *Zimmermann*'sche Quartettverein wird solchen nächstens benutzen. — Nachträglich ist noch bei dem *Gareis*'schen Concerte eine effectvolle Fantasie für die Violine von *David* zu erwähnen, welche Herr CM. *Ries* mit grosser Reinheit und Eleganz sehr fertig vortrug. — Die Singacademie feierte den Cäcilientag (22. November) durch die grossartige Aufführung des *Händel*'schen Alexanderfestes in ihrem ersten Abonnementconcert. Imponirend und ausdrucksvoll waren die herrlichen Chöre z. B. das Lob des Bacchus, die Klage über den Fall der Perser, das Lob der Tonkunst, und der Schlussgesang zum Preise der Erfinderin der Orgel und des griechischen Sängers Timotheus. Die Sopransoli wurden von Frau *v. Fassmann* und Fräul. *v. Borke*, Tenor und Bass von den Herren *Mantius* und *Zschiesche* edel und characteristisch vorgetragen, insbesondere die rührende Sopranarie: „Er sang den Perser, gut und gross." — Den würdigsten Beschluss der Kunstleistungen im November machte die erste Symphonien-Soirée der königl. Capelle, zum Besten ihrer Wittwencasse, am 29. v. M. im Saale der Singacademie, welcher kaum die Zuhörer fassen konnte. Unter der eben so feurigen, als sinnigen Leitung des Herrn GMD. *Mendelssohn-Bartholdy* wurde von dem trefflichen Orchester, die Herren CM. *Ries*, *Leopold* und *Moritz Ganz* an der Spitze, *Haydn's* ewig jugendfrische Bdur-Symphonie, *Mozart's* unübertroffene Ouverture zur Zauberflöte und *Beethoven's* glutvolle Adur-Symphonie, ausserdem noch dessen Pianoforte-Concert in Esdur in jeder Hinsicht vollkommen schön ausgeführt. Herr MD. *Taubert* trug die Solopartie dieses symphonischen Concertes mit eben so viel Zartheit als fertig und kraftvoll vor. Der lebhafteste Beifall begleitete alle diese ächten Kunstleistungen, auf deren baldige Erneuerung sich alle Theilnehmer im Voraus freuen, wie dies bei Ihren Gewandhausconcerten der Fall ist. — Denselben Abend liess sich eine italienische Sängerin Signora *Virginia Giorgi-Cook*, eine geborene Römerin von jugendlich schöner Gestalt, im Königsstädtischen Theater in einzelnen Scenen im Costüme mit Beifall hören. Da Referent indess der Symphonie-Soirée beiwohnte, so kann derselbe über das Talent und die Ausbildung der genannten Sängerin nichts weiter berichten, als dass auch die Beurtheilungen für sie günstig lauten, und dass sie eine Schülerin von *Bordogni* in Paris ist, was schon als besondere Empfehlung gilt.

Das königliche Theater hat im November noch drei Mal den Sommernachtstraum bei vollem Hause wiederholt, ein Mal die Hugenotten mit Herrn *Ditt* als Raoul und drei Mal den Wildschütz. Norma wurde zwei Mal mit gutem Erfolge gegeben. Dem. *Marx* und *Tuczeck* sangen die Norma und Adalgisa ganz befriedigend, grösstentheils auch Herr *Ditt* den Sever, bis auf einige unreine Intonation. Die beabsichtigte Vorstellung des Fernand Cortez kam, wegen Heiserkeit des Herrn *Bader*, nicht zu Stande. Dagegen wurde Medea von *Euripides* mit den Chören von *Taubert* wiederholt. Die angesetzte Vorstellung der Antigone fiel aus. — Am 19. v. M. wurde zur Feier des Namenstages der Königin Elisabeth in den Morgenstunden der Kranz mit deren Namenszuge auf den Vordergiebel des neuen Opernhausdaches mit den üblichen Feierlichkeiten aufgesetzt, und Abends im Schauspielhause, nach einer Festrede, die neue fein-komische Oper Carlo Broschi von *Scribe* und *Auber* mit vielem Beifall gegeben, woran wohl weniger die ziemlich gewöhnliche Musik, als das interessante, wenn gleich unwahrscheinliche Sujet und die vorzügliche Darstellung Antheil haben, ohne dass solche des Teufels Antheil begründete. Da die Oper auch in Leipzig gegeben ist, so beschränke ich mich auf die Bemerkung, dass die Damen *Tuczeck* und *Marx* als Carlo Broschi (Farinelli) und seine Schwester Casilda, und Herr *Mantius* als Rafael die amusante Operette grösstentheils durch ihr Spiel und schönen Gesang unterhaltend machen, wozu denn auch die Komik des Herrn *Blume* als Gil Vargas noch beiträgt. Herr *Devrient* als Ferdinand VI. genügt nur von Seiten seiner Darstellung; als Sänger ist derselbe zu sehr aus der Uebung, da dieser denkende Künstler sich seit Jahren ausschliesslich für das recitirende Drama entschieden hat. Indess war die Besetzung der Rolle des tiefsinnigen Königs allerdings sehr schwierig. Am Meisten gefiel das erste Duett Carlo's mit Casilda, dann Carlo's Romanze, dessen Duett mit Rafael am Schlusse des ersten Acts, Carlo's Lied und das Duett von Casilda mit Rafael im zweiten Act. Der von Herrn *Carl Blum* für Dem. *Marx* eingelegte, hübsche Bolero war nur zu lang und zu sehr fiorirt, so dass derselbe die Handlung aufhielt, jedoch Beifall fand, da Dem. *Marx* dies Gesangstück kunstfertig, wenn auch nicht ganz ohne Anstrengung vortrug. Die Oper ist jetzt drei Mal bei vollem Hause gegeben. Morgen soll auch *Mozart's* Belmonte und Constanze (welche Oper seit zwölf Jahren ruht) mit Herrn *Mantius* und Dem. *Marx* wieder in Scene gesetzt werden. — Herr Capellmeister *Möser* beabsichtigt, *Haydn's* vier Jahreszeiten aufzuführen. — Der Pianist *Gustav Füller*, Schüler des CM. *Mohs*, hat am 1. d. eine musikalische Soirée veranstaltet. — Am 3. d. gaben die Herren *J. Remmers* (Violinist) und *G. Schumann* (Pianist) ein gemeinschaftliches Concert, worüber das Nähere im Decemberbericht, wie über das zweite Abonnementconcert des *J. Schneider*'schen Gesanginstituts am 4. d. M. und die zweite Symphonie-Soirée der königl. Capelle am 6. d. M.

---

*Leipzig*, den 19. December 1843. Neuntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donners-

tag, am 7. December. Symphonie (F dur) von *Kalliwoda* (neu, Manuscript) unter Direction des Componisten. — Recitativ und Arie aus Teodora von *Händel*, gesungen von Miss *Birch*. — Concertino für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn Concertmeister *Riefstahl* aus Frankfurt am Main. — Meeresstille und glückliche Fahrt. Ouverture von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*. — Recitativ und Arie aus Don Giovanni von *Mozart*, gesungen von Miss *Birch*. — Variationen für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn *Riefstahl*. — Introduction aus der Belagerung von Corinth von *Rossini*. (Die Soli gesungen von den Herren *Schmidt*, *Kindermann* und *Langer*.)

Herr Capellmeister *Kalliwoda* gehört als Componist und Virtuos zu den Künstlern, deren Leistungen unser Publicum seit Jahren schon mit vieler Vorliebe entgegenkommt. Hauptsächlich waren es seine ersten Symphonieen, auf deren Kunstwerth und Erfolg sich die Achtung und der Ruf Herrn *Kalliwoda's* als Componist begründeten, und wenn auch einige spätere Werke desselben, wie seiner Zeit in diesen Blättern unverhohlen ausgesprochen worden ist, weniger den Ansprüchen genügten, welche man zu machen gewohnt und berechtigt war, so liess sich doch aus ihnen leicht erkennen, dass Das, was ihnen fehlte, was in ihnen anders und besser hätte sein sollen, nicht ein Mangel des Könnens, sondern mehr des Wollens sein mochte; oder mit anderen Worten: dass Herr *Kalliwoda* in diesen Compositionen nicht Das gab, was er mit seinem schönen Talent hätte geben können und in immer höherem Grade hätte geben sollen. Auch auf tüchtige und sehr begabte Künstler üben Verhältnisse und Umgebungen Einfluss aus, wie auf jeden andern Menschen, und man macht leider nicht selten die Erfahrung, dass Componisten, ihrer innern bessern Richtung und Ueberzeugung entgegen, in ihren Compositionen zu sehr darauf Rücksicht nehmen, was der grossen Menge und Denen gefällt, für welche sie unmittelbar schreiben. Das fördert nun natürlich weder den Künstler noch seine Werke, und wenn hierbei nicht ein wirklich bedeutendes Talent in Frage ist, kann man darauf rechnen, dass dasselbe bald ganz verloren sein werde. Wir freuen uns daher um so mehr, aus dieser neuen Symphonie *Kalliwoda's* die Ueberzeugung gewonnen zu haben, dass er jetzt wieder bemüht ist, seinen Werken wahrhaft künstlerische Bedeutung zu geben, und wenn wir die Ausarbeitung der Symphonie auch hin und wieder etwas gedrängter, oder weniger breit, die Erfindung im Ganzen etwas origineller und eigenthümlicher wünschen möchten, so müssen wir doch gestehen, dass dieses Werk im Allgemeinen vorzugsweise höheren Kunstanforderungen entspricht und geeignet ist, die Achtung vor dem Talent und Streben des Componisten auf jede Weise zu erhöhen. Wir hoffen die Symphonie bald gedruckt zu sehen, und finden wohl dann Gelegenheit, ausführlicher und specieller darüber zu urtheilen, als uns jetzt nach nur einmaligem Anhören derselben möglich ist. Die Ausführung war sehr gelungen und alle Stücke wurden mit grossem Beifall aufgenommen.

Miss *Birch* erwarb sich besonders durch den Vortrag der *Händel*'schen, uns bisher noch unbekannten, Arie die grösste Anerkennung; die Composition ist höchst einfach, an und für sich auch nicht eben von tieferer musikalischer Bedeutung, wirkt aber dennoch, gut vorgetragen, vortrefflich, und wir müssen gestehen, dass wir die Ausführung derselben für eine der schönsten Leistungen von Miss *Birch* halten. In Auffassung und Ausführung der *Händel*'schen Sologesangstücke stehen überhaupt die englischen Sänger und Sängerinnen den unsrigen, welche langweilig, steif und geschmacklos sehr häufig für classisch zu halten scheinen, in der Regel weit voran, und gewissermaassen durch Tradition scheint bei den englischen Künstlern der Vortrag *Händel*'scher Compositionen festgestellt zu sein; wenigstens haben wir in den Leistungen der *Novello*, *Shaw* und Miss *Birch* hierin eine sehr nahe Verwandtschaft gefunden. Auch die schöne Arie aus Don Juan „Non mi dir bell' idol mio" sang Miss *Birch* vortrefflich und mit allgemeinem Beifall.

Sehr interessant ist es uns gewesen, Herrn Concertmeister *Riefstahl* in seinen Leistungen kennen zu lernen; seine Virtuosität ist ausgezeichnet in jeder Hinsicht, sein Ton kräftig und schön, sein Vortrag solid und, nur Weniges ausgenommen, geschmackvoll; von seinen Compositionen, die im Allgemeinen gut erfunden und geschickt gemacht sind, hat uns der erste Theil des Concertino am Besten gefallen, am Wenigsten der letzte Satz desselben und die Variationen, denn beide sind nicht geschmackvoll genug, und erinnern in dieser Hinsicht an eine Zeit, die zum Glück, bei uns wenigstens, vorüber ist. Auch, scheint uns, sollte ein Künstler wie Herr *Riefstahl* das bekannte Tremolo von *de Beriot* nicht auf eine so mechanische Weise imitiren, wie dies am Schluss seiner Variationen geschehen ist; es liegt nichts Künstlerisches in solcher Nachahmung, und das thut uns leid bei einem Künstler zu finden, der, wie Herr *Riefstahl*, bei ernstem, tüchtigem Sinn und Streben, auch gewiss recht Tüchtiges leisten könnte. Uebrigens erwarb sich Herr *Riefstahl* durch sein Spiel die allgemeinste und sehr verdiente Anerkennung des zahlreich versammelten Publicums.

Die bekannte schöne Ouverture *Mendelssohn's*, Meeresstille und glückliche Fahrt, ging, mit Ausnahme der ersten einleitenden Tacte des Allegro, in welchen der Vortrag der Hörner besondere Aufmerksamkeit und Rücksicht erfordert, sehr gut und erhielt den lebhaftesten Beifall.

Die frische, kräftige Introduction aus der Belagerung von Corinth von *Rossini*, in den Chören durch einen starken, sicheren Männerchor besetzt, in den Soli's gehoben durch den schönen Vortrag der Herren *Schmidt* und *Kindermann*, von welchen namentlich Ersterer die Recitative ausgezeichnet sang, beschloss das interessante Concert und machte gute Wirkung.

Zehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 14. December 1843. Ouverture von *Ferd. Hiller* (D moll). — Recitativ und Arie aus Judas Maccabäus von *Händel*, gesungen von Miss *Birch*. — Concert für Pianoforte von *W. A. Mozart* (D moll), vorgetragen von Herrn Musikdirector *F. Hiller*. — Cavatine aus der Oper Fallstaff von *Balfe*, ge-

sungen von Miss *Birch*. — Symphonie von *L. v. Beethoven* (No. 2, D dur).

Unser König beehrte das Concert mit seiner Gegenwart. —

Die Ouvertüre Herrn *Hiller's* ist ein lebendiges, gut gearbeitetes Stück, wurde vortrefflich ausgeführt und hat uns recht wohl gefallen.

Leider war Miss *Birch* durch nicht unbedeutendes Unwohlsein an dem freien Gebrauch und der vollkommenen Entfaltung ihrer so schönen Mittel etwas behindert, und obwohl ihre Leistungen sich immer noch sehr auszeichneten, den Beifall des Königs und des Publicums sich auch in hohem Grade erwarben, so hätten sie doch eben noch vorzüglicher, noch vollendeter, namentlich in technischer Hinsicht, sein können. Die Arie von *Händel*, für englische Sängerinnen, wie uns *Clara Novello* gezeigt hat, ein Effectstück ohne Gleichen, trug auch Miss *Birch* gut und sehr interessant vor; allein es fehlte der Ausführung an Sicherheit und Ruhe, und dadurch zugleich an den feinen geschmackvollen Schattirungen, durch welche die geehrte Künstlerin sonst ihren Vortrag so anziehend und wohlthuend zu machen vermag. Besser gelang ihr die Ausführung der Cavatine von *W. Balfe*, eines unbedeutenden in neuerem italienischen Geschmack geschriebenen Stücks, das allerdings weder geistige Auffassung zulässt, noch, von einer so durchgebildeten Künstlerin wie Miss *Birch*, besondere Aufmerksamkeit und Anstrengung erfordert.

Das allbekannte schöne, grossartige D moll-Concert von *Mozart* wurde durch Herrn Musikdirector *Hiller* im Ganzen recht gut, im Adagio sehr ausgezeichnet, vorgetragen und brachte demselben grossen Beifall; auch die im ersten und letzten Satz eingelegten Cadenzen waren interessant erfunden; am Meisten hat uns die Cadenz im ersten Satze, welche sich durch gute Wahl, Combination und Durchführung der Motive mehr als die Cadenz im letzten Satze auszeichnete, gefallen, wie denn auch die Ausführung der zwei ersten Sätze des Concertes gelungener war, als die des letzten Satzes. Im Allgemeinen aber hatte die ganze Leistung den Character einer wirklichen Kunstleistung; eine Anerkennung, die wir gegen Herrn *Hiller* um so lieber aussprechen, als sie uns überhaupt als die erste Bedingung bei Würdigung eines Künstlers gilt.

Die Ausführung der Symphonie von *Beethoven* war eine der gelungensten dieses Winters; namentlich haben wir uns über die frischen, lebendigen Tempi gefreut, durch welche die Wirkung ungemein gefördert wurde.

Wir beabsichtigen nächstens in diesen Blättern eine ausführliche Uebersicht der Einrichtungen und Leistungen unseres Conservatoriums zu geben, welches so eben einen Abdruck seiner Statuten u. s. w. veröffentlicht hat; das schöne Institut gedeiht über alle Erwartung und wird gewiss bald nicht allein für das Kunstleben unserer Stadt, sondern für die Kunst überhaupt von grossem Erfolg sein. *R.* †.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# Verzeichniss neuerschienener Musikalien

## und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom* 13. *bis* 19. *December d. J.*

*Ernst, H. W.*, Le Carneval de Venise p. le Viol. princ. avec Quat. et Contre-Basse ou Pfte. Op. 18. 1 Thlr 5 Ngr., arrang. p. Pfte seul 26 Ngr. Leipzig, Kistner.

*Hänsel, A.*, Casino- u. Gesellschafts-Tänze. 16r Jahrg. f. d. Pfte. Op. 53. Dresden, Meser. 15 Ngr.

*Hünten, F.*, Les Emeraudes. No. 1. Gr. Valse brill. No. 2. Mélod. de Mercadante var. p. le Pfte. Op. 128. No. 1, 2. Leipzig. Breitkopf u. Härtel. à 15 Ngr.

— Les Topazes. No. 1. Gr. Valse brill. No. 2. 3 Rêveries melanc. p. le Pfte. Op. 129. No. 1, 2. Ebend. à 15 Ngr.

*Jäger sen., F.*, Ihre Augen. Lied f. Alt od. Bariton m. Pfte. Op. 20. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. 18 Kr.

*Krüger, G.*, Fant. p. le Pfte sur Lucrezia Borgia. Op. 7. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. 54 Kr.

*Mozart, W. A.*, Cosi fan tutte. Kom. Oper. Vollst. Clav.-Ausz. Berlin, Weidle. 1 Thlr. n.

— Idomeneo. Oper. Vollst. Clav.-Ausz. Ebend. 25 Sgr.

Potp. f. d. Pfte über Themen beliebter Opern. No. 60—96. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. à 20 Ngr.

*Richter, A.*, Bouquet de Fleurs. Rapsodies p. le Pfte. Op. 2. Cah. 1. Dresden, Meser. 12½ Ngr.

*Roda, F. von*, 6 Lieder a. Spitta's Psalter u. Harfe f. Ten. od. Sopr. m. Pfte. Hamburg, Cranz. 14 Ggr.

Samml. beliebter Balltänze im neuesten Geschmack f. d. Pfte. No. 12, 13. Dresden, Meser. à 10 Ngr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch **Breitkopf & Härtel** in Leipzig zu beziehen.

Im Verlag der Unterzeichneten werden folgende Musikwerke mit Eigenthumsrecht erscheinen:

# Ein Sommernachtstraum

**von Shakespeare.**

Musik von

***F. Mendelssohn-Bartholdy.***

Clavierauszug und Stimmen.

# Zweite Symphonie

*für Orchester*

von

**N. W. Gade.**

Stimmen und Clavierauszug.

# Das Paradies und die Peri.

(Gedicht nach Thomas Moore.)

Musik von

***R. Schumann.***

Partitur, Clavierauszug und Stimmen.

# Das Liebesmahl der Apostel,

*eine biblische Scene*

für Männerstimmen und grosses Orchester

von

***Richard Wagner.***

Partitur, Clavierauszug und Stimmen.

# Mose.

Oratorium von

**A. B. Marx.**

Partitur, Clavierauszug und Stimmen.

Leipzig, am 18. December 1843.

**Breitkopf & Härtel.**

---

## *Für Gesang-Vereine.*

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau sind so eben erschienen und durch alle Musikalien- und Buchhandlungen zu beziehen:

# Sechs Lieder

für vierstimmigen Männergesang,

componirt und Deutschlands Liedertafeln freundlichst zugeeignet von

**Moritz Ernemann.**

Op. 16. Partitur und Stimmen. Preis 1⅙ Rthlr.

*Inhalt:* Rheinweinlied von Herwegh. — Gebet vor der Schlacht von Th. Körner. — Vanitas von Goethe. — Soldatenlied von Kopisch. — Das Lied von den Jahren. — Die Vogelscheuche.

Zweckmässig gewählte Texte heitern und ersten Inhalts von einem unserer begabtesten Liedercomponisten in Musik gesetzt, werden hiermit den zahlreichen Liedertafeln und Gesangvereinen zur geneigten Beachtung angelegentlichst empfohlen. Die diesen Liedern bereits zu Theil gewordene öffentliche Anerkennung ist der sprechendste Beweis für ihre *Gediegenheit* und *Brauchbarkeit.*

---

## *Für Gesangvereine und Liedertafeln.*

In unserm Verlage erschien so eben und ist in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu erhalten:

# *Orpheus.*

Sammlung von Liedern und Gesängen für vier Männerstimmen.

*Neunter und zehnter Band.*

(Der neuen Folge Band 1 und 2.)

Herausgegeben von

***Carl Zöllner.***

*Taschenformat.*

Jeder Band in vier Stimmheften ........................ 1 Thlr.
Die zweizeilige Partitur zu jedem Bande ......... ½ -

Diese beiden Bände enthalten zusammen:

**siebenzig Lieder**

von *siebenundzwanzig* verschiedenen Componisten.

Die mit dem *achten Bande* geschlossene *Erste Folge* des *Orpheus* enthält *zweihundertundsiebenzig* der beliebtesten Compositionen für den vierstimmigen Gesang und kostet davon ebenfalls:

jeder Band in vier Stimmheften ........................... 1 Thlr.
die zweizeilige Partitur zu jedem Bande ............... ½ -
das Register über die ersten acht Bände ............... $\frac{1}{12}$ -

*Bei Abnahme von sechs Exemplaren eines Bandes auf einmal wird ein Freiexemplar gegeben.*

Leipzig, im November 1843.

**Friedlein & Hirsch.**

---

Durch jede solide Buch- und Musikalienhandlung sind zu beziehen:

**Körner, W.,** Orgelfreund. Band 1—3. 1 Thlr.
— — Präludienbuch. Lieferung 1—8. à ½ Thlr.
**Töpfer, J. G.,** Die Orgel, Zweck und Beschaffenheit ihrer Theile. 2 Thlr.

Dieser Werke bedienen sich vorzugsweise alle guten Seminarlehrer, Organisten u. s. w., sowohl beim Orgelunterrichte als in der Kirche, und ist daher die beste Empfehlung.

---

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

**Bertini, H.,** Etudes très faciles à 4 mains. Op. 149.
— — Etudes faciles à 4 mains. Op. 150.
— — Fantaisie brillante sur Maria di Rohan. Op. 151.
**Burgmüller, Fr.,** Valse sur le Deserteur.
— — Valse sur Maria di Rohan. Op. 85.
**Donizetti,** Miserere et Ave Maria.
— — Lénore, romance.
**Duvernoy,** Fantaisie à 4 mains sur le Peri Op. 130.
Les éclairs. Six Galops d'A. Adam,
**Herz, H.,** La Polka, avec introd. et finale. Op. 135.
— — Fantaisie brill. sur la Part du diable. Op. 136.
**Hünten, W.,** Methode de Piano.
La laterna magique, collection de 20 valses de Burgmüller, Döhler, Herz, Rosellen etc.
**Musard,** Les fêtes du chateau d'Eu, album de 6 quadrilles.
**Osborne,** La chasse, caprice sur la Part du diable. Op. 40.
**Rosellen, H.,** Douze Etudes brillantes. Op. 60.
— — 2 Divertissemens sur la Peri. Op. 61. No. 1 et 2.
— — Les italiens, contredanses brillantes et variées. Op. 62.
Les Soupirs, album de chant de la France musicale.
**Thomas,** Mina ou le ménage à trois, opera comique en 3 actes
**Wolff, E.,** Bolero sur Maria di Rohan. Op. 91.
— — Divertissement à 4 mains sur Maria di Rohan. Op. 92.

---

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten December. № 52. 1843.



## *Ueber die berühmte Missa Papae Marcelli von G. Pierluigi da Palestrina, und dessen Wirksamkeit.*

(Mitgetheilt von J. P. Schmidt.)

Nach des kunstgelehrten *Abbate Giuseppe Baini*, Sängers und Directors der päpstlichen Capelle in Rom, „Memorie storico-critiche," welche von *Franz Sales Kandler* zu einem gehaltvollen Werke „Ueber das Leben und die Werke des *G. Pierluigi da Palestrina*, genannt der Fürst der Musik (Principe della Musica)" benutzt sind, das von dem k. k. Hofrath *R. G. v. Kiesewetter* nach *Kandler's* Ableben herausgegeben, und mit einem Vorwort und historisch-kritischen Anmerkungen versehen ist, wurde die von *Giovanni Pierluigi da Palestrina* (einem Schüler von *Claudio Goudimel*) auf den ausdrücklichen Auftrag des Cardinals *Carl Borromaeus* (nachmals des Heiligen), nebst zwei anderen Messen, in G, nach dem achten Kirchentone für Sopran, Alt, zwei Tenore und zwei Bässe componirte dritte, sechsstimmige Messe am 28. April 1565 (nicht 1555) zum ersten Male von sämmtlichen päpstlichen Sängern im Palast des Cardinals *Vitelozzo*, Mitgliedes der vom Papst Pius IV. zur Verbesserung der Kirchenmusik ernannten Congregation von acht Cardinälen, öffentlich aber zuerst am 19. Juni 1565 in der Sixtinischen Capelle im Vatican, bei dem vom Cardinal *Borromaeus* abgehaltenen feierlichen Hochamte, in Gegenwart des Papstes, mit höchster Anerkennung ausgeführt. Der allgemeine Beifall, welcher diesem Meisterwerk zu Theil wurde, bestimmte den Papst Pius IV., den damals pensionirten Capellsänger *Pierluigi* durch ein Motu proprio zum Tonsetzer (Compositore) der päpstlichen Capelle mit 11 Scudi monatlichem Gehalt zu ernennen. Die Nachfolger des verstorbenen Papstes Pius IV. bestätigten *Pierluigi* in diesem, für den grossen Meister eigens fundirten Amte; ein Umstand, der für die Kirchenmusik von den wichtigsten Folgen war. — In Folge einer Aufforderung des Cardinals *Francesco Pacecco*, Protectors Spaniens bei dem päpstlichen Stuhle, widmete *Pierluigi* die vorerwähnte berühmte Messe unter dem Titel: „Papae Marcelli" (aus Dankbarkeit gegen den früh verstorbenen Papst Marcellus II.) nach einer Notiz auf einem alten Titelblatte der Partitur im päpstlichen Archive (deren Originalmanuscript bei der Invasion der Franzosen leider verloren gegangen sein soll) dem Könige von Spanien, Philipp II. (also nicht dem bereits verstorbenen Papst Marcellus II.) — Unter dem Titel: „Joannis Petri Aloysii Praenestini Missarum liber secundus. Romae. Anno Domini 1567" ist diese Messe, nebst vier vierstimmigen und zwei fünfstimmigen Messen im Druck erschienen. Eine neue Auflage von diesem Bande wurde im Jahre 1598 von *Gardano* in Venedig herausgegeben. — Am 1. April 1571 trat *Pierluigi*, in *G. Animuccia's* Stelle, zum zweiten Male als Capellmeister der Vaticanischen Hauptkirche zu St. Peter ein, indem er sein Amt als Compositore beibehielt, und überdies noch die Stelle des verstorbenen *G. Animuccia* im Dienste des heil. *Filippo Neri*, Gründers der „Väter vom Oratorium," übernahm. — Gleich hohen Werth mit der Missa Papae Marcelli hat die am 15. August 1585 in der Kirche Santa Maria Maggiore zu Rom aufgeführte sechsstimmige Messe: „Assumta est Maria," deren Benedictus besonders gerühmt wird; ferner das achtstimmige Stabat mater, welches, nebst andern classischen Kirchengesängen, am 10. December 1822 bei der Anwesenheit des verewigten Königs Friedrich Wilhelm III. von Preussen zu Rom im Quirinalpalaste della consulta mit allgemeiner Bewunderung von den Sängern der päpstlichen Capelle ausgeführt wurde. Der feinfühlende Monarch äusserte sich darüber gegen *Baini* (welchem die grosse goldene Künstlermedaille zu Theil wurde): „Er (der König) habe in allen vorgetragenen Musikstücken die Höhe der Kunstvollendung bewundert, in diesem Stabat mater aber fessle ihn Wahrheit und Natur." — Nach der Dedication dieses Meisterwerkes und einer Sammlung von Motetten an den Papst Gregor XIV. erhielt *Pierluigi* vom März 1591 ab als Tonsetzer ein erhöhetes Gehalt von monatlich 24 (statt bisher 11) Scudi, die ihm auch bis an sein Ende (den 2. Februar 1594, leider also kaum drei Jahre) verblieben sind, nachdem er die frühere Zeit in Sorge und Kummer verlebt hatte.

Die merkwürdige Missa Papae Marcelli wird auf Befehl des Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preussen jetzt von dem neu gebildeten liturgischen Domchore zu Berlin eingeübt, um mit deutsch untergelegtem, biblischem Text in der königl. Capelle zu Charlottenburg und im Dome zu Berlin beim Gottesdienst gesungen zu werden.

Die Ausführung dürfte grosse Schwierigkeiten darbieten, welche indess durch Eifer und Beharrlichkeit wohl zu beseitigen sein mögen. *J. P. S.*

## Recension.

Solo- und Chorgesänge aus *Marcello's* Psalmen, nach *Giustiniani's* Dichtung in's Deutsche übertragen von Dr. *C. Grüneisen;* bearbeitet und instrumentirt von *P. Lindpaintner*, Partitur und Clavier-Auszug. Stuttgart, bei G. A. Zumsteeg. Preis 4 Thlr.

Es verdient freudige Anerkennung, dass der treffliche Lindpaintner, dem wir diese Bearbeitung verdanken, durch dieselbe das Andenken eines Mannes und eines Werkes bei uns erneuert, würdig der Bewunderung aller Zeiten, wenn ihm auch manche Einschränkungen die Classicität streitig machen sollten. — Ueber hundert Jahre schon ruht der wackere Meister im Grabe, und noch immer ergötzen sich viele, für einfach Schönes empfängliche Herzen an seinen Werken, und namentlich an seinen Psalmen, einem Gesammtwerke, das fast identisch mit seinem Namen geworden ist. — Freilich kann unsere Zeit vor lauter Fortschritten kaum zu Rückblicken kommen; wem indess die Geschichte der Musik und ihre hervorragenden Erscheinungen nicht fremd geblieben sind, der muss sich erinnern, welchen grossen Eindruck Marcello's Psalmen in den verschiedensten Ländern und Zeiträumen hervorgebracht haben, was übrigens schon durch die Uebersetzung des italienischen Textes in mehrere Sprachen, wie durch wiederholte Ausgaben des Werkes bestätigt wird. So begrüssen wir denn mit Dank und Freude diese, zwölf Psalmen enthaltende, Auswahl, die schon durch Grüneisen's meist treffliche Uebersetzung, bis auf wenige Ausnahmen sorgfältig und passend untergelegt, eigenthümlichen Werth erhält. Und nun, instrumentirt von eines Lindpaintner's, in dieser Beziehung unangetasteter Meisterschaft, werden uns diese Psalmen fürwahr noch viel näher gebracht, und scheinen sich unter der sichern und doch von Pietät geleiteten Behandlung zu erweitern. Sie bilden nun in der neuen Gestaltung einen so schönen, würdevollen Beitrag zur Kirchenmusik, dass wir sie, namentlich in dieser Hinsicht, den Kirchenbehörden und Musikdirectoren mit Wärme und Ueberzeugung empfehlen.

Eine nähere Besprechung der zwölf hier mitgetheilten Psalmen wird, nebst der Bezeichnung ihres individuellen Werthes, zugleich die Mannichfaltigkeit der verschiedenen Stücke dieser interessanten Anthologie hervorheben, welche Eigenschaft durch die geschickte Benutzung und Mischung so verschiedenartiger Instrumente noch besonders günstig hervortritt. — Wir sind überzeugt, dass diese Art der Instrumentirung von Kirchenmusiken (wenigstens theilweise) selbst den strengen Zeloten Thibaut versöhnt haben würde, der (in seinem Werke: Ueber Reinheit der Tonkunst) die Behauptung aufstellte, die Kunst, zweckmässig für die Kirche zu instrumentiren, sei in der neueren Zeit gänzlich in Verfall gerathen, und kühn genug hinzufügte: Mozart habe zwar, indem er Oratorien von Händel instrumentirte, Genie bewiesen, aber Händel habe er zu Grabe getragen, und den ganzen Character des Stückes aufgehoben!! — Doch nun zu unserm Werke!

No. 1. (Psalm 17.) Alt-Solo mit Chor (ohne Sopran), begleitet von zwei Waldhörnern, einem Bassetthorn, einem Fagott und Violoncello; ausserdem (und dies gilt von sämmtlichen Stücken) sind noch Ripien-Bässe, nämlich Violoncello und Contra-Bass, und ein vollständiger Clavierauszug beigefügt, welcher letztere zugleich als Orgelstimme gelten kann. — Die Composition ist einfach, würdevoll, wenig modulirend, von ruhigschönem Eindruck. Die Begleitung des Bassetthorns, obgleich nur mit der führenden Singstimme sich bewegend, wird dennoch, zumal in der Beziehung zum Fagott und Violoncello höchst anziehend wirken.

No. 2. (Psalm 7.) Alt-Solo, begleitet von zwei Altviolen, Violoncello und Contra-Bass. — Trägt dieses Stück auch einige Spuren des Alterthümlichen, wohl auch des Veralteten (was gerade in den Arien jener Zeit am Bemerklichsten hervortritt), so interessirt doch das Ganze, zuerst durch eine gewisse Milde, und dann, im Allegro maestoso durch Würde und declamatorische Kraft; die Begleitung ist sehr wirksam und entsprechend.

No 3. (Psalm 26.) Chor und Solostimmen (ohne Alt), begleitet wie der vorige Psalm. Sopran und Tenor tragen zuerst das einfach-innige, aber festes Vertrauen aussprechende Motiv vor, das alsdann vom (dreistimmigen) Chor um so wirksamer wiederholt wird. So geschieht es auch mit der Fortsetzung des Gedankens, der eben so einfach und schön, wie er begann, sich abrundet.

No. 4. (Psalm 42.) Bass-Arie, begleitet (ausser den Bässen) von zwei Hörnern, zwei Fagotten und Pauken, was eine Zusammenstellung bildet, die eine ganz eigenthümliche Wirkung herbeiführt. Der ernste Sinn des Ganzen spricht sich gleich in den Anfangsworten aus: Einst vom erhab'nen Throne, Gott, wirst du richten! — Dieser feierliche Ernst ist nun in der Composition würdig und ergreifend ausgeprägt. Der Gesang schreitet in ungemein kräftiger Weise einher; einzelne einschneidende, markige Accente und anstönende Ruhepuncte sind eben sowohl dem Sinne, wie dem Sänger vortheilhaft. Dabei ist die, schon oben als eigenthümlich bezeichnete, wenn auch äusserst einfach construirte Instrumentalbegleitung von Meister Lindpaintner so sinnreich und glücklich verwendet (wie bedeutsam wirken z. B. an einigen Stellen die Pauken!), dass man sich schon bei dem Anblicke der Partitur ergriffen fühlt; von einer gedieg'nen, imposanten Bassstimme einfach-würdig vorgetragen und angemessen begleitet, muss das Ganze den entscheidendsten Eindruck machen. — Im Allegro moderato gestaltet sich der Satz nach Wortlaut und Ausdruck viel belebter und freudiger: da werden denn dem Sänger auch einige jener rollenden, alterthümlichen Passagen zugetheilt, die wir gerade nicht für unsere Zeit zurückrufen möchten, die hier aber ziemlich angemessen erscheinen, zumal da sie sehr concis gehalten sind.

No. 5. (Psalm 18.) Chor: Allegro maestoso, ¾, Cdur; eines der imposantesten Stücke der ganzen Samm-

lung, das denn der wackere Bearbeiter auch mit der ganzen Pracht des grossen Orchesters bekleidet hat; selbst Posaunen fehlen nicht. So tritt denn dieser Psalm wahrhaft glanzvoll vor uns auf, und fast zu schnell rauscht er vorüber, was um so fühlbarer wird, da die Keime zu schönster Entfaltung und Ausbreitung in seinen Motiven enthalten sind. So wirkt denn die Wiederholung des ersten Satzes, nach der als Trio geformten, in A moll gehaltenen zweiten Hälfte, um so erfreulicher und befriedigender.

No. 6. (Psalm 41.) Duett für zwei Soprane; die Begleitung bilden zwei A-Clarinetten, Fagotte und Violoncelli. Die Stimmenführung ist trefflich, und das Ganze voll Milde und Wohllaut. An einigen Stellen ist indess die Unterlegung der Worte nicht ohne Zwang geschehen, wodurch, zumal bei dem gebundenen Styl des Gesanges, nicht selten eine störende Accentuation veranlasst wurde. Durch Aufhebung einiger Ligaturen, die der Bearbeiter wohl aus Pietät nicht antasten wollte, hätte dieser Uebelstand, ohne Nachtheil für die Haltung des Ganzen, leicht beseitigt werden können.

No. 7. (Psalm 32.) für drei Solostimmen und Chor (ohne Alt), begleitet von zwei Hörnern, zwei Fagotten und vier Altviolen. Ein wahrhaft reizender Satz; gläubiges Vertrauen und religiöse Ruhe spricht aus jedem Gedanken. — Die Abwechselung der Solostimmen mit dem Chor, erhöht durch die weiche, anschmiegende Begleitung — Alles wirkt im schönsten Verein, um einen wahrhaft frommen Eindruck hervorzubringen. Hier tritt besonders wohlthuend die Wirkung der Altstimme als Melodieführer hervor.

No. 8. (Psalm 33.) Stimmengattung wie bei dem vorigen Psalm; begleitet ist dies Stück von zwei Clarinetten, Bassethörnern, Waldhörnern und Fagotten. Fast alle Eigenschaften, die das vorige Stück so anziehend machten, finden sich auch in diesem vereint; Vielen wird dasselbe vielleicht noch anregender und gemüthvoller erscheinen; so wahr und gewinnend spricht es die Seelenruhe und Zufriedenheit des Christen aus. — Etwas auffallend und nicht ganz genügend schien uns die mehrmals wiederkehrende Stimmenführung:




während nämlich der Orchesterbass nach C geht und entschieden schliesst. —

No. 9. (Psalm 30.) Terzett für Alt, Tenor und Bass; zwei Violinen und zwei Violoncelli begleiten. — Ein einfach-schönes Gebet, auf Wellen des Wohllautes sanft dahinfliessend; einige treffliche Imitationen treten darin vortheilhaft hervor.

No. 10. (Psalm 32.) Vierstimmiger Chor mit abwechselnden Solostimmen, wieder vom ganzen Orchester begleitet, wie No. 5, aber von entschieden geringerem Gehalte. Wir vermissen sogar an einigen Stellen jene edle Würde, die in den andern Psalmen selbst dann noch vorwaltet, wenn der Gesang sich zu freudiger Bewegung belebt. — Bei unserer grossen Vorliebe für das Werk im Allgemeinen müssen wir doch offen gestehen, dass Eintheilung, Rhythmus und Gedanken dieses Psalms allzusehr das Gepräge eines noch überdies gewöhnlichen Liedes tragen, als dass wir ihn den übrigen auch nur entfernt gleichstellen könnten. Im Eingange stört in der Uebersetzung eben so der Ausdruck: „allzeit fertige Barmherzigkeit," wie die schwankende Declamation von: gewärtigen. Unbeschadet unserer grossen Achtung gegen den trefflichen Bearbeiter und Herausgeber, können wir doch den Wunsch nicht unterdrücken, er möge die glänzende Orchesterbegleitung einem werthvollern Psalme (der sich gewiss leicht wählen liess) zugewendet haben!

No. 11. (Psalm 20.) Duett für Sopran und Bass; die Begleitung bilden drei Violoncelle und Contra-Bass. Ein einfach-schöner Erguss wahren, religiösen Gefühls, die Schwächen des vorhergehenden Psalms vollständig vergütend. Wie ungezwungen und doch so ausdrucksvoll folgen und ergänzen sich imitirend gleich Anfangs die Stimmen! — Es folgt dann ein kurzes Recitativ des Soprans, an welches sich mehrere, ungemein characteristische Soli der beiden Stimmen anschliessen, worauf der wiederholte imitirende Duettsatz das liebliche Ganze beschliesst, das durch das höchst zweckmässige, mit wahrer Meisterschaft vertheilte Accompagnement eine würdige Zierde und treffendes Colorit empfängt.

No. 12. Chor, begleitet vom vollen Orchester. Finis coronat opus! Fürwahr, ein würdiger Schluss des trefflichen Werkes. In vollen, feierlich langsamen Accorden (Lento, Adur, 𝄵) beginnen choralmässig die Blasinstrumente, einherschreitend in breiten Rhythmen, die durch die fortgesetzten, consequent durchgeführten Einschnitte des Quartetts einen äusserst belebten, wirkungsvollen Gegensatz erhalten. Schon im dritten Tact treten Alt und Sopran unisono im Rhythmus der Blasinstrumente hinzu, und dann in demselben Verhältniss Tenor und Bass, so zwar, dass der ganze Chor Anfangs nur einen imposanten Zweigesang bildet, worauf dann der Eintritt der vierstimmigen Harmonie um so kräftiger erscheint. So bewegt sich in edler, consequenter Haltung und analoger würdevoller Modulation der erste Satz bis zu einer lang austönenden Fermate in der Tonica. Wenn dem nun folgenden als Fuge angelegten Satze (Allegro moderato, Ddur, 4/4) unleugbar noch Manches fehlt, um als strenge Fuge bezeichnet zu werden, so lässt sich doch nicht läugnen, dass er einen sehr interessanten Torso bildet, in dessen Conception in der That alle Bedingungen eines gediegenen Ganzen vorhanden sind. — Auffallend ist es allerdings, dass manche, sogar sehr nahe liegende Veranlassungen zur Erweiterung und Gestaltung der Fuge vom Autor unbeachtet blieben; so behauptet, um nur Eines hervorzuheben, gegen das Ende des Satzes der Comes allein das Feld, wo gerade der Dux sich vollkommen geltend machen konnte und sollte. — Abstrahirt man indess von dem Begriff einer Fuge im ganzen Umfange des Wortes, so wird ein Fugato übrig bleiben, das in seiner Gedrängtheit und in seinem lebendigen Gange einen bedeutenden Eindruck macht, und mancher steifen Fuge, die alle

Regeln erfüllt, aber Geist und Herz kalt lässt, vorzuziehen ist.

So ergibt sich denn aus unserer Besprechung, deren Ausführlichkeit wir hoffentlich nicht zu entschuldigen brauchen, das Resultat: Wir sind durch Lindpaintner's rühmlichen Eifer und künstlerische Befähigung um ein Werk reicher geworden, dass wir, nach seiner Gattung und Beziehung betrachtet, als höchst vorzüglich bezeichnen müssen, und welches die Beachtung aller wahren Kunstfreunde mit Recht in Anspruch nimmt. — Die Ausgabe der Partitur ist anständig und correct; der Preis (wenigstens für eine weite Verbreitung) wohl etwas zu theuer. *Al.*

## Nachrichten.

*Weimar*, im November 1843. Das grossherzogl. Hoftheater wurde, wie gewöhnlich, im Anfange des Monats September wieder eröffnet und gab im September und October folgende Vorstellungen: Alor, drei Mal; Rückkehr in's Dörfchen; Liebestrank, zwei Mal; Lucrezia Borgia; Nachtwandlerin; Puritaner; Romeo und Julie; Tochter des Regiments, zwei Mal; Zum treuen Schäfer; Weisse Dame; Hinko. — In dem kurzen Zeitraume von zwei Monaten hatten wir also drei Opern von *Donizetti*, drei von *Bellini*, eine von *Adam*, eine von *Boieldieu*, eine deutsche Oper, ein deutsches Vaudeville und ein deutsches Stück mit deutscher Musik. — Alor, eine grosse heroische Oper von einer hiesigen Dichterin, componirt von *Eduard Hummel*, dem ältesten Sohne des verstorbenen *J. N. Hummel*, erhielt nur in einzelnen Sätzen Beifall. Die Dichtung enthält viele schöne Verse, aber dem Ganzen fehlt Handlung und Interesse. Die Musik hat einige hübsche Sätze, aber sie ermattet an Breite der Wiederholungen und an ihrem Stoffe selbst. Auffallend ist die Verschiedenheit mehrerer Stücke unter sich. Während das eine recht angenehme Melodieen und nicht uninteressante Harmonieen bietet, nach Character nicht ohne Gelingen strebt, und dramatisch wird, sind andere kalt und monoton. Dieser Umstand wird erklärt, wenn es wahr ist, dass Herr *Hummel* mehrere Jahre an der Oper gearbeitet hat. — Fräul. *v. Ottenburg* gab drei Gastrollen: Romeo und Julie (Julie), Liebestrank, Puritaner, und zwei Debütrollen: Nachtwandlerin, Barbier von Sevilla. Ihre erste Rolle (Julie) war auf dem Theaterzettel als erster theatralischer Versuch bezeichnet — war aber eine Leistung, wie man sie von der angehenden Sängerin nicht verlangen, kaum erwarten konnte. In allen fünf Rollen erfreute sie sich eines auszeichnenden Beifalls. Fräul. *v. Ottenburg*, kaum 18 Jahr alt, besitzt durch Stimme, Kenntniss der Musik, Figur und gewandtes Spiel reiche Mittel. Als Sängerin hat sie eine tüchtige Schule gemacht, ist aber in ihrem Eifer vielleicht nur zu fleissig gewesen, daher ihre Stimme in den höhern Tönen etwas angegriffen ist und nicht das Jugendliche, Frische hat, was sie ihren Jahren nach haben müsste, und in den tieferen und mittleren Tönen auch wirklich hat. Wir wünschen und hoffen, dass dieser Uebelstand nur vorvorübergehend sein möge, und bitten die brave Künstlerin um ihres eigenen Besten willen, das Zittern der Stimme ganz und gar zu lassen, da es nach und nach auf die ganze Stimme höchst schädlich einwirkt. Mögen doch alte passirte Sänger diese Zittermethode für ein Mittel des Ausdrucks ausgeben, dem Unbefangenen erscheint sie nur als eine alberne, tolle Mode, oder als jämmerlicher Nothbehelf. Wer die Töne festhalten kann, überlasse das Zittern alten abgelebten Personen.

In Zwischenacten hörten wir den trefflichen Hornisten Herrn Kammermusikus *Mayer* aus Sondershausen — und die eilfjährige *Henriette Zick* aus Zeitz, die durch ihr Spiel (Variationen von *Herz* und Fantasie von *Thalberg*) bewies, dass sie Talent und Gefühl besitze, um nach Höherem als blos nach Besiegung mechanischer Schwierigkeiten streben zu können, der aber ihr Lehrer Manches zumuthet, was jetzt noch ihre Kräfte übersteigt, und was nothwendig das Kind niederdrücken muss. Sie erhielt im Theater und in einem eigenen Concerte vom Publicum ermunternden Beifall.

Im Anfang des Octobers war zum Besten des bedürftigen Kirchenärars in der Hauptkirche ein Concert, das mehrere Gesangstücke und Orgelsätze von ausgezeichnet schöner und grosser Wirkung zu Gehör brachte. Da man Vergleiche mit den im Jahr 1840 und 1841 stattgefundenen, für unsere Kräfte grossartigen Aufführungen des Paulus vermeiden musste, indem jetzt die damaligen Mittel nicht zu haben waren, so wählte man Gesänge für Männerstimmen mit Begleitung der Orgel und zum Theil der Messinginstrumente. Die aufgeführten Stücke waren folgende: Hoch thut euch auf u. s. w. und Auferstehn von *Bernhard Klein*, Meine Seele hanget an Gott nach *Fasch*, Jauchzet dem Herrn alle Welt von *Stölzel*, Ode von *Klopstock*, dem Unendlichen von *A. F. Häser*, und Halleluja aus *Händel's* Messias von *Töpfer* bearbeitet. Abwechselnd spielte Herr Professor *Töpfer*, unser ausgezeichneter Orgelspieler, zwei Fantasieen seiner Composition, ein Trio, ein Quartett mit Choral, eine Fuge von *J. S. Bach* und *Rink's* God save the king mit Variationen — wie herrlich aber der als theoretischer und practischer Künstler hochstehende, als Mensch verehrungswürdige Mann spielte, ist kaum mit Worten deutlich zu machen. Die Wirkung seines Spiels, besonders in den beiden Fantasieen und den Variationen von *Rink*, war gross und wahrhaft ergreifend. Es ist wirklich zu bedauern, dass der nur allzubescheidene Mann blos in Weimar nach Verdienst anerkannt, und nicht auch anderwärts so wie er es verdient, gewürdigt ist. Wenn er sich zu einer Kunstreise entschliessen könnte, so würde man ihm überall, wo er spielte, einen sehr ehrenvollen Platz unter den grössten Orgelvirtuosen Deutschlands zuerkennen. — Die oben genannten Gesänge wurden von 24 Sängern (dem kleinen Chor, die Soli) auf dem Orgelchore, und von 96 Chorsängern, die gleich getheilt zu beiden Seiten des Orgelchors auf dem Emporkirchen aufgestellt waren, unter *Häser's* Direction sehr lobenswerth in jeder Beziehung ausgeführt. Die beiden Sätze von *B. Klein* machten nur mässige Wirkung, aber das sanfte, tiefgefühlte Meine Seele hanget an Gott

und das einfach kräftige Jauchzet dem Herrn mit Orgel und Messinginstrumenten (beide, wie es scheint, nicht von *Stölzel* und nach *Fasch*, sondern von einem Dilettanten, oder wahrscheinlicher von einer Dilettantin, die sich zu nennen nur durch besondere Rücksichten abgehalten werden kann) rührten und erfreuten auf ausgezeichnete Weise. Die Ode von *Klopstock* Dem Unendlichen von *A. F. Häser*, mit Orgel und Messinginstrumenten war von grosser Wirkung. Erhabene, kräftige Stellen wechseln, wie der Text es vorschreibt, mit sanften, und eine tüchtige Fuge Halleluja seinem Namen, denn er ist hoch erhaben (zwar nicht zur Ode gehörend, aber zum Schluss in musikalischer Beziehung gut gewählt) beschliesst würdig das Ganze. Den Schluss des Concerts machte *Händel's* berühmtes Halleluja aus dem Messias, von Herrn Professor *Töpfer* für Männerstimmen und Orgel so vortrefflich bearbeitet, dass manche Zuhörer dieser Form fast den Vorzug vor dem Original zuerkannten. — Die nächste Zeit wird uns manches Interessante bringen. Wir werden in einem Kirchenconcerte, welches einige der kürzlich aufgeführten Gesänge und Orgelsachen wiederholen wird, den Concertmeister Herrn *Sommer* von Berlin auf seinem von ihm erfundenen Messinginstrumente Euphonion hören. — Mad. *Schröder-Devrient* wird mehrere Gastvorstellungen geben, und Herr CM. *Liszt* wird mehrere Mal öffentlich spielen. Von neuen Opern nennt man Lucia Lammermoor von *Donizetti*, Hans Heiling von *Marschner*, Frauenemancipation von *Chelard* und (doch nicht mit Gewissheit) einige andere.

---

## *Sommerstagione der Oper in Italien.*

(Fortsetzung und Beschluss.)

### Königreich Piemont und Herzogthum Genua.

*Turin.* Während ihres zwanzigtägigen hiesigen Aufenthalts gaben die aus Ihrer Zeitung bereits bekannten Kinder Vianesi auf dem Theater D'Angennes ihre gewöhnlichen Opern: Barbiere di Siviglia (am Meisten), Cenerentola, Elisir und Betly, mit Beifall, der in den ersten Vorstellungen am stärksten war.

Auf dem Theaterchen Gerbino hörte man mit grossem Vergnügen nicht grosse Sänger in Rossini's Cenerentola, Ricci's Prigioni, Herold's Zampa und Donizetti's Torquato Tasso.

*Biella.* Die Sonderegger (singt mit zu viel anima), die Huber (leidlich), Tenor Pelosio, Bassist Lodetti und Buffo Tasca waren die Kernsänger dieses Städtchens, das am 22. Juli sein kleines Theater mit der Lucrezia Borgia eröffnete. Die ziemlich mittelmässigen Virtuosi erwarben sich im hohen Maasse die Gunst des zahlreich herbeigeeilten Publicums und wurden selbst mehrmals hervorgerufen. Eine minder günstige Aufnahme fand am 6. August Ricci's Opera buffa Esposti, worin Herr Tasca ebenfalls mitwirkte. Diese Sänger schienen auch wenig geeignet, Bellini's sogenannte himmlische Gesänge vorzutragen, weswegen seine Sonnambula als dritte Oper einen starken Fiascogeruch im Theater verbreitete.

*Mondovi.* Eine etwas bessere Gesellschaft als die der vorigen Rubrik: die Corbetta, die Sarassin, Tenor Tommasi (zugleich Impresario), Bassist Bruscoli und Buffo Zambelli, gaben in der zweiten Hälfte August die beiden Donizetti'schen Opern Roberto d'Evreux und Regina d Golconda mit Glück.

*Pinerolo.* Die mit guten Anlagen zu ihrem Berufe versehene Prima Donna Carolina Grassi war sowohl in Ricci's Chi dura vince als in Rossini's Barbiere di Siviglia die Beglückteste. Der alte Buffo Hilaret machte seine Rollen als erfahrner Virtuoso, und Bassist Mazzetti war besonders als Figaro wacker. Donizetti's Figlia del Reggimento gefiel ebenfalls.

*Arona.* Dies erste piemontesische Grenzstädtchen am rechten Ufer des Lago maggiore feierte vor dem Ende des Sommers die Eröffnung seines neuen Theaters mit Donizetti's Figlia del Reggimento. Die Gesellschaft war dieselbe des Theaters Re zu Mailand (s. d.). Der Jubel war unbeschreiblich. Nachher gab man Don Pasquale ab eodem Maestro mit einem Jubel No. 2.

*Stradella.* Ohne noch von Cuneo und Vercelli zu reden, welche beide Städte an Fioravanti's Columella (ursprünglich Pulcinella) sich ergötzt haben, sei noch erwähnt, dass sogar dieser piemontesische Schlossort am Po, hart an der Grenze des Lombardisch-Venetianischen Königreichs, seine Oper und die Tizzoni, Prima Donna aus dem Mailänder Conservatorium, hatte.

### Lombardisch-Venetianisches Königreich.

*Mailand* (Teatro Re). Der Umstand, dass die hübsche 18jährige Angiolina Zoja, Mezzosopran, mit einer lebendigen und allerliebsten Action die Titelrolle in Donizetti's Figlia del Reggimento gab, darin die Flinte so gut zu gebrauchen und den Tambur so trefflich zu schlagen verstand, war Ursache, dass diese Operette unter den in dieser Stagione gegebenen Opern am Meisten gefallen hat, und auch am Meisten gegeben wurde. Die Comprimaria Lega, Tenor Antonelli und Bassist Paltrinieri wurden durch die Zoja, die als Sängerin eben nicht vortrefflich genannt werden kann, so zu sagen im Hintergrund gestellt. Letztere hat auch wegen des Gelingens ihres Debüts sehr bald mehrere neue vortheilhafte Scritture für andere Theater gemacht. Weder Rossini's Barbiere di Siviglia, noch Coppola's Nina pazza per amore, worin der Buffo Cambiaggi (zugleich Impresario), in letzterer auch der brave Tenor Malvezzi mitwirkte, konnten sich nach dieser Figlia del Reggimento kaum ein paar Mal auf der Scene erhalten, ein Beweis, dass die Zoja weder die Rosina noch die Nina genügend zu geben verstand. Zuletzt suchte man Fioravanti's, Sohn, Opera buffa: La Dama e il Zoccolajo, verstümmelt, sodann nach Manier der Neapolitaner Theater eine Art Academie, id est zusammengeraffte Leckerbissen aus verschiedenen neuesten Opern zu geben, aber Alles war unnütz: Donizetti, oder besser zu sagen, die Regimentstochter Zoja blies Alles, darunter sich selbst, wie Kartenhäuser übern Haufen.

(Teatro Carcano.) Hier gab man drei Mal Fioravanti's Villanella rapita. Sänger waren: die Lanzi, die Biscottini, Tenor Zoni, Buffo Papa, die Bassisten Natale und Parmigiani.

Der rühmlich bekannte Tenor *Domenico Reina*, geboren zu Lugano in der italienischen Schweiz, ist hier 29. Juli, 46 Jahre alt gestorben.

*Como*. Diese durch ihren berühmten See bekannte Stadt begann die Stagione mit Herrn Nicolai's Templario nicht am Besten, weil der junge russische Tenor Fedor (ein halber Zögling Rubini's) unpässlich auftrat; es ging jedoch bald besser, und die Sänger (die Gazzaniga und Abizzati, benannter Tenor und die Bassisten Luisa und Catalano) waren mit ihrer Aufnahme nicht unzufrieden. Weit mehr gefiel darauf die Opera buffa Columella, worin Tenor Jacobelli sang und die Gazzaniga sich besonders die Gunst der Zuhörer erwarb. Im September gab man noch Herrn Verdi's Nabucodonosor, worin abermals Herr Fedor sang; es war das Finis coronat opus. — Ronconi (Giorgio, der Bessere von den beiden Brüdern dieses Namens), der den Sommer auf dem hiesigen See zubrachte, sang im Benefiz des Herrn Fedor; man denke sich den stürmischen Beifall.

*Bergamo*. Donizetti's Fausta (Hauptsänger: die Tadolini, Tenor Guasco, Bassist Ferri) begann die hiesige Messe mit einem ehrwürdigen Fiasco, woran die Sänger die wenigste Schuld hatten. Dessen Anna Bolena ging besser.

*Brescia*. Die hiesige, der Bergamasker vorausgehende Fiera eröffnete das Theater mit Herrn Verdi's Nabucodonosor glänzend. Die De Giulj feierte in der für sie ursprünglich geschriebenen Rolle Abigaille einen wahren Triumph. Herr De Bassini (Titelrolle), Herr Corradi-Seti als Zaccaria, eben so Tenor Severi mit seiner starken Stimme trugen das Ihrige zur besten Aufnahme der Oper bei. Donizetti's Lucrezia Borgia mit der De Giulj, der Altistin Ravina, dem Tenor Gardoni (beide Letztere mit hübschen Stimmen) und den Bassisten De Bassini, konnte unmöglich missfallen.

*Cremona*. Während in Triest, Venedig, Padua, Brescia, Florenz (zu drei verschiedenen Malen) bereits Meyerbeer's Roberto il diavolo mit Glück die Bühne passirt, die berühmte Mailänder Scala davon nichts wissen mag, dafür stets das ewige tägliche Brot auftischt, wurde dieser Roberto auch hier Anfangs September zum ersten Mal gegeben. Natürlicherweise begriff man sogleich die Musik nicht ganz, weswegen der mehr oder minder starke Applaus nur theilweise Statt fand; in der Folge hat er auch hier, wie in benannten Städten, immer mehr gefallen. In der hiesigen Zeitung ist über diese Oper ein ausserordentlich langer Artikel erschienen. Ich will einmal versuchen, Ihnen das Wesentlichste davon hierherzusetzen.

„Diese Blätter hatten nie mit einem Spectakel von solcher Wichtigkeit und mit einem so schweren Artikel zu thun als bei diesem schönen und erhabenen Werke des Verfassers des Crociato und der Ugonoti. Gross war die Erwartung, gross die Schwierigkeit, den Roberto in einer Provinzialstadt zu geben, und doch ist er mit einem Glanze, Aufwand und Maschinismus in die Szene gesetzt, wie man es nur von einem Theater ersten Ranges erwarten kann. Welcher ist aber der Werth dieser wunderbaren Oper? welche Aufnahme fand sie bei uns? ... Die Verständigen hiessen sie willkommen, die Liebhaber zollten ihr eine kalte Bewunderung, die Meisten nennen sie schön, um nicht ganz Europa zu widersprechen: gibt es auch einen, der sie verachtet? wir wissen es nicht."

„Mit jedem Augenblick blitzt Originalität, Weisheit und Eingebung (ispirazione) in diesem Roberto hervor. Die beiden erstern bemerkt jeder; an der dritten könnte wohl Jemand zweifeln, je nachdem man das Wort Ispirazione versteht. Der Componist hatte hier ein grosses dramatisches Gedicht vor sich, in welchem die Theile dem riesenhaften Ganzen in grandiösen Formen angepasst werden mussten; daher auch die grösseren Stücke dieser Oper mit den Formen, Cabaletten unserer heutigen Oper ganz und gar nichts zu thun hatten; fast verhalten sich Beide wie Metastasio zu Schiller und Shakespeare, und sind wir durch das Liebliche des Erstern entzückt, sollen wir nicht durch das ungeheure Genie beider Letztern tief gerührt und erschüttert werden?"

„Der vom Componisten behandelte Gegenstand, der Kampf zwischen Himmel und Hölle, dem guten und bösen Genius, die Art wie ihn der Dichter ausgeführt, erforderte seiner Natur nach die vom Erstern hierzu gebrauchten musikalischen Formen; er musste aus dem lyrischen, tragischen und epischen Character einen einzigen schaffen (bei dieser Gelegenheit wird denn überhaupt den grossen Schöpfungen der Ultramontaner das Wort gesprochen, dabei aber, um nicht der Gloria della Musica italiana zu nahe zu treten, ihr recht viele, mitunter verbrauchte Schönheiten gesagt, wie z. B. der reine Himmel Italiens, die sovrana armonia einer schönen Natur, die angenehme wollüstige Sprache, der angeborene Gesang, der die verschiedensten Völker beherrscht, von den Nebeln der Themse bis zum Eise der Newa u. s. w.)."

„Im Roberto gibt es vielerlei Schönheiten, die jeden Geschmack befriedigen können: Melodie, Harmonie, Originalität, Kunst, Instrumentation legen hier ihre Schätze aus. Wollen wir bei alldem nicht behaupten, dass unsere Musik ganz nach dieser sich zu modeln habe, so wird doch wohl Niemand leugnen können, dass diese an Schönheiten aller Art, an Originalität und Erfindung so reiche Composition auch auf dem italienischen Theater festlich aufgenommen zu werden verdient, und da der Einförmigkeit unserer so in die Seele dringenden Melodie das Triviale sehr nahe steht (hört! hört!), so scheint es rathsam, dass uns dann und wann diese Wunder der ernsthaften Wissenschaft dargeboten werden, die Gemüther des Volkes zu bilden, damit sie sich nicht so leicht mit gewissem künstlichen Schmutz und abgeschmackten Süsslichkeiten nicht weniger moderner Opern zufrieden stellen (educando gli animi del popolo, affinchè non così facilmente si rimanga contento a certe artistiche brutture ed insipide melensaggini di non poche opere moderne). Die grossen Künstler sind selten: machen wir ihnen ein freundliches Gesicht, aus was immer für Land sie kommen. Das Vorurtheil gegen fremde Literatur ist dahin; warum nicht auch in Betreff der Musik? es kann zum Vortheil gereichen u. s. w."

Die Krone der Sänger war die Matthey (Isabella), die besonders die Romanze im vierten Act köstlich vortrug. Die Belloni (Alice), Tenor Della Cella (Roberto),

Bassist Anconi (Beltramo) fanden in mehren einzelnen Gesammtstücken verdienten Beifall. Die Decorationen waren hübsch. Das Maschinenwesen ging gut und die Tänze trefflich. — NB. etwas ganz Neues, wenigstens für hier. Das Ballet in den Zwischenacten: il Genio dell'aria, endigt mit einem eigens dafür vom hiesigen Maestro Manna componirten Chor; also Tanz in der Oper, und Gesang im Ballet. Cremona hat seit vielen Jahren keinen so grossen Spectakel gehabt. Mercadante's Giuramento gefiel ebenfalls.

*Vicenza.* Hauptsänger: Prima donna assoluta Pixis, Tenore assoluto Milesi und Basso assoluto Ferlotti; Graf Gritti aus Venedig Impresario. Zur ersten Oper gab man die von Herrn Nini vorigen Carneval für Genua componirte Virginia, über deren Musik zu seiner Zeit in d. Bl. gar wenig Rühmliches gesagt und jetzt bestätigt wird. Decrescit eundo. Hier hat sie weniger als in ihrem Geburtsort, in Rom, eben jetzt, gar nicht gefallen. Die Pixis (Titelrolle), Milesi (Icilio) und Ferlotti (Appio) fanden Applaus und wurden sammt dem eigens hierher gekommenen Maestro, um seine Oper in Scene zu setzen, mehrmals hervorgerufen. Die Pixis machte sich vorzüglich in der letzten Scene Ehre, und war, besonders als Actrice, ausgezeichnet in der Titelrolle der für sie ursprünglich zu Neapel componirten, nach der Virginia gegebenen Saffo, worin die Gramaglia mitwirkte. Auch die Francesca di Rimini des hier gebürtigen Maestro Canetti ging über die Bretter.

*Padua.* Die Abbadia debütirte hier Anfangs Juli in Donizetti's Torquato Tasso, und erntete darin mit dem Bassisten Colini (Titelrolle) den meisten Beifall ein. Dass die noch sehr junge, mit sehr viel Anima singende Abbadia beinahe ganz fertig ist, wissen die Leser bereits. In dem darauffolgenden Nabucodonosor von Verdi löste die Hallez die Abbadia ab, und fand ebenfalls Anerkennung, desgleichen Tenor Salvi, die Bassisten Colini und Rodas; die Musik gefiel indess nur theilweise. In der ursprünglich für Salvi vorigen Carneval zu Turin componirten Oper: il Regente, sang abermals die Abbadia — unpässlich —, ihr zur Seite die Ruamini-Solera, die Tirelli, Salvi und Colini. Beide Letzteren retteten sich einigermaassen; die sehr lärmende Musik wollte gar nicht gefallen. Um den heutigen köstlichen Opernsaft länger zu schlürfen, wurde die diesjährige, hier sogenannte Stagione del Santo (des heil. Anton, im Juni) bis zum 12. August (Gott steh' einem bei!) verlängert. Colini nahm bereits seinen Abschied am 6. Ihn ersetzte Bassist Torre. Schlüsslich gab man die neue Oper Genio e sventura (eigentlich der schon von mehreren andern Maestri componirte Michelangelo e Rolla), Buch und Musik vom Herrn Solera, den die Leser längst, mithin auch seine jetzige neue Oper, ohne etwas über sie zu sagen, kennen.

*Belluno.* Die Gabbi, die hier zum zweitenmal sang, und im Genere buffo leidlich ist, gefiel abermals in Ricci's Chi dura vince, worin Tenor Cosma, Buffo Steffanori, Bassist Mazza zum Gelingen des Ganzen beitrugen. Die aus Triest hieher berufene alte bekannte Demeric machte hierauf Fanatismo in Ricci's Scaramuccia. Mit der neuen Oper Osti non Osti, vom neuen Maestro Lauro Cormanini, hatte die Gabbi ihr Benefiz zum Schlusse der Stagione. Die Musik dieser Oper ruht bereits zur Seite ihrer Schwestermutter.

*Triest* (Teatro Mauroner). Triumph auf Triumph. Ricci's Chiara (Prima Donna Berio, Tenor Lavia, Buffo Torri, Bassist Bencich) erregte Enthusiasmus; Ricci's Scaramuccia (P. D. Demeric, Cigoli, T. Cossetti, Bu. Torri, Ba. Dall' Asta) machte Fanatismo. Die Demeric, die ihre Rolle, seitdem der Scaramuz für sie zu Mailand componirt wurde, vielleicht tausendmal heruntergesungen hat, ist ihres Gelingens, wiewohl schon im Abnehmen, immer sicher. Ricci's Chi dura vince, worin auch der Buffo Pozzesi wirkte, siegte ebenfalls, und der seit mehreren Jahren hier als Domcapellmeister residirende Luigi Ricci wird über diese seinen drei Kindern geschenkte Aufmerksamkeit keine kleine Freude empfunden haben.

Im grossen Theater erhielten die beiden Schwestern Milanollo, wie gewöhnlich, in ihren Concerten rauschenden Beifall. — Im Teatro Filarmonico liess sich der Pianist Sartori in zwei Academien auf seinem Instrumente mit dem besten Erfolge hören.

Die auch hier beglückten Kinder Vianesi haben ihr Repertorium mit dem Columella bereichert.

Die weit minder interessanten Opernnachrichten dieser Stagione einiger anderer Städte des Königreichs, wie von Ceneda, Este, Lendinara, Monza, Sacile, Tiene, Udine, Verona, Villafranca werden, auch um häufige Wiederholungen zu vermeiden, übergangen.

## *Statistische Uebersicht der Opern der Sommerstagione in Italien.*

Im Ganzen wurden verwichenen Sommer auf beiläufig 50 Theatern Opern gegeben (also mehr als im Frühling!). Hievon kommen auf's Lombard.-Venet. Königreich allein 20, auf's Königreich Piemont und Genua 9, ebensoviel auf den Kirchenstaat, 6 auf's Königreich beider Sicilien, 3 auf Toscana, 1 auf jedes der Herzogthümer Modena, Parma, Lucca.

Sechs neue Opern wurden componirt: 2 in Neapel (Adolfo di Gerval, il Notaro d'Ubeda), 1 zu Rom (Gismondo da Mendrisio), 1 zu Lucca (Ruy Blas), 1 zu Belluno (Osti non Osti), 1 zu Padua (Genio e sventura).

Vier neue Maestri sind entstanden (Gio. de Paolis, Lauro Cormanini, Emilio Bruno, Carlo Grassi, Letzterer in Barcelona).

### *Wiederholte ältere Opern.*

*Donizetti* wurde auf 22 Theatern gegeben: die Lucrezia und Elisir, jede auf fünf; Lucia, D. Pasquale, Figlia del Regim., jede auf 3; Regina di Golconda auf 2; Rob. d'Evreux, Torq. Tasso, Betly, Ajo, Anna Bolena, Adelia, Linda, M. Padilla, jede auf 1.

*Mercadante* auf 13: Giuramento 8, Vestale 2; Bravo, Reggente, jede auf 1.

*Ricci (Luigi)* auf 9: Chi dura vince 3, Esposti, Chiara, Scaramuccia, jede auf 2.

*Rossini* auf 7: Barbiere auf 5, Cenerentola u. Matilde di Sh., jede auf 1.

*Fioravanti* (Sohn) auf 7: Columella (Pulcinella) auf 6, la dama e il Zoccolajo 1.

*Bellini* auf 6: Sonnambula auf 4, Norma auf 1.
*Pacini* auf 6: Saffo 5, Fidanzata Corsa 1.
*Verdi* auf 5: Nabucodonosor 3, Lombardi 2.
*Coppola* auf 3: Nina. — *Raimondi* auf 2, Ventaglio. — *Battista, Campana, Canetti Coen, Fioravanti* (Vater), *Gagliardi, Meyerbeer, Nicolai, Nini, Savi* etc. jeder auf 1 (Anna la P-ie, Vannina, Franc. da Rimini, Ant. Foscarini, Villanella rapita, Due Gemelle, Rob. il Diavolo, Templario, Virginia, Dirce).

---

## *Kurzgefasste neueste Nachrichten der italienischen Oper u. s. w. ausserhalb Italien.*

*Algier.* Hier hat sich eine philharmonische Academie gebildet, woran mehrere italienische Virtuosi Theil nehmen.

*Barcelona* (Teatro Santa Cruz). Am 12. Juli wurde hier die neue Oper il Proscritto di Altemburgo vom ganz neuen Maestro Carlo Grassi mit Beifall gegeben, der meist den Sängern (der Brambilla, dem Tenor Verger und Bassisten Marini) galt. Das Buch selbst ist nichts Anderes als Morlacchi's Tebaldo ed Isolina mit einem andern Titel; die Musik voll Reminiscenzen. Dies ist das Urtheil eines Artikels der zu Madrid erscheinenden Iberia Musical. Italienische Blätter erhoben diese Oper in Himmel, und prophezeihten, sie werde nächstens eine Wanderschaft durch ganz Europa antreten. Ein Journal erstattete hierüber seinen Bericht sogar unter der Rubrik Santa Cruz, als wäre sie in der südamerikanischen Stadt dieses Namens gegeben worden! (S. obige Rubrik.) Ein anderes meint, der Maestro Grassi sei blos ein Hoboist der Barceloner Theater. Nun ja, jetzt kann wohl Alles Opern schreiben. Am 5. August gab man Hrn. Nini's Marescialla d'Ancre. Die darauf stattgefundenen politischen Begebenheiten sind bekannt.

*Gibraltar.* Die Norma hat hier sehr gefallen; hätte sie nur bessere Sänger gehabt. Es waren die Prime Donne Cadolini und Baraffi, Tenor Marchetti und Bassist Sannier.

*Madrid* (Teatro del Circo). Die durch politische Umstände unterbrochenen Vorstellungen der italienischen Oper nahmen gegen Ende August ihren Anfang mit Donizetti's Favorita, worin die Gariboldi, die Herren Marchetti, Alba und Santarelli wirkten. Die Musik sprach ganz und gar nicht an; man fand sie aus andern Opern desselben Maestro zusammengeflickt, die Tänze überdies einförmig und abgeschmackt (monotonos, insulsos). So die hiesige Iberia Musical. Am 4. September gab man in Gegenwart der jungen Königin Isabella Bellini's Puritani, wobei, eben dieser Gegenwart wegen, der Beifall den Sängern auf ein anderes Mal aufgespart wurde. In der Folge wiederholte man Marino Faliero und Saffo.

Die in den literarischen Notizen angezeigte eingegangene hiesige musikalische Zeitschrift Anfion Matritense ist unter der Benennung la Filarmonia auferstanden. — In der 25. Nr. dieses Anfion M., vom vorigen 25. Juni, das mir so eben in die Hände kommt, liest man unter andern, dass ein deutscher Künstler, Namens Daniel Mechlenburger, sich im Liceo de Salamanca mit dem Vortrage einer Bassarie aus Lucia di Lammermoor „*inumerables aplausos*" erworben habe.

*Malaga.* Von den in der so eben beendigten Stagione gegebenen 12 Opern gefielen am Meisten Donizetti's Lucrezia Borgia und Maria Stuarda, Bellini's Beatrice und Puritani, und Hrn. Eslaba's Tregue di Tolomaide. Es sangen darin: die Rocca, die Campos, die Tenore Bonfigli und Unanue, die Bassisten Spech und Lei.

*Odessa.* Hier gab man unlängst die Anna Bolena, worin die Fanny Leon die ausgezeichnetste war.

*Sevilla* (August). Der spanische Maestro Hilario Eslaba ist hier angekommen, um seine neue Oper: Don Pedro il Crudele in die Scene zu setzen. Es ist dies seine dritte Oper (die zweite s. Rubrik *Malaga;* die erste, ni erro, hiess il Solidario).

---

*Leipzig.* Am 2. December fand im hiesigen Gewandhaussaale die erste, am 11. die zweite Aufführung des neuen Werkes von *Robert Schumann* „Das Paradies und die Peri" statt. Der grosse Reichthum an Schönheiten erster Ordnung, die blühende Eigenthümlichkeit dieser Composition werden noch zu ausführlicherer Besprechung den willkommensten Anlass geben; wir unternehmen heut, am Jahresschlusse der Zeitung, nur, im Allgemeinen darüber zu berichten, da unser verehrter Correspondent für die hiesigen musikalischen Aufführungen sich diesmal nur auf Mittheilungen über die Abonnements-Concerte beschränken zu wollen scheint. *Schumann's* Werk ist aber unbestritten die interessanteste musikalische Erscheinung dieser ersten Winterhälfte gewesen. Der Componist hat ihm keinen Gattungsnamen geben wollen, er wollte es nicht Cantate, nicht Oratorium nennen. So eigenthümlicher Art der Inhalt der Dichtung auch ist, so dürfte es doch der Gattung weltlicher Oratorien, zu denen wir die Jahreszeiten, das Alexandersfest und andere Werke dieser Art, episch-dramatischer Anlage, rechnen würden, beizuordnen sein. Von den geistlichen Oratorien schliesst sich dieses Werk aber nur aus, in sofern es keinen biblischen, oder keinen christlich-religiösen Gegenstand zum Inhalt hat. Es ist ein orientalisch-religiöses Oratorium. Das Paradies und die Peri, als eine der Erzählungen in *Th. Moore's Lalla Rukh* bekannt, ist eine Dichtung von jener reinen und tiefen Weihe, von einer sittlichen Verklärung, wie sie die morgenländische Poesie in mancher ihrer Productionen, unter denen wir nur an die Sakuntala erinnern wollen, so erhebend und reinigend empfinden lässt. Das Gedicht, fast wörtlich beibehalten, hat sich durch seine innere und äussere Beschaffenheit und Eintheilung im Ganzen vortrefflich für eine solche musikalische Composition herstellen lassen, es bedurfte zur Einschaltung von Chören, und der technischen Forderungen wegen, nur geringer Abänderungen und Zusätze. Wir verkennen aber die Schwierigkeit der Aufgabe für den Componisten nicht, einen an Naturschilderungen so reichen Inhalt musikalisch zu fassen und in Gestalt zu bringen. In dieser Lotos- und Palmen-Poesie steht das beseelte Wesen noch nicht der Natur gegenüber und für sich, es lebt in und mit ihr; sie ist ihm eine heilige Umgebung. Der Poet hat aber Worte und Bilder, ihr Aeus-

seres uns vorzuführen. Diese fehlen dem Tondichter, er vermag nur die Empfindung, welche die Gegenstände erregen, auszudrücken. Bei alle dem glauben wir doch, dass *Rob. Schumann* für seine sinnig tiefe und zarte Muse keinen günstigeren Gegenstand erwählen konnte, als diese blühende, von poetischer Schönheit glänzende Dichtung, so wie diese Dichtung in ihm den geeignetsten Componisten fand. Diese gegenseitige Hingebung ist es vor Allem, die das Ganze so anziehend wirken lässt. Dazu ist es die erste grosse umfangreiche Composition des Künstlers; in vollem Zuge drückt sich das Walten einer üppigen Schöpfungskraft darin aus. Schon die erste Aufführung erfreute die Zuhörer durch die überraschende Anmuth der neuen Erscheinung, in der zweiten war es das Wiedererscheinen einer geliebten Gestalt. Der melodische Reichthum brachte den Hörern ihre schon befreundeten Lieblinge wieder — was, bei Künstlers Reife, mit wahrer Liebe in der Musik geschaffen wird, ist allezeit reich an Melodie — auch hier sind Melodien, die man behält, die uns nicht wieder verlassen, die wieder gehört uns altbekannt dünken, weil sie einmal recht empfunden waren. —

Wir haben schon mehreremal wahrzunehmen Gelegenheit gefunden, wie leicht *Rob. Schumann* sich einer für ihn neuen Compositionsgattung zu befreunden weiss. So viel uns bekannt, ist diese Arbeit die erste dieser Art, und hier wie in seinen ersten Quartetten, in seiner ersten Symphonie, zeigt er sich sogleich als fertiger Meister, allen technischen Anforderungen vollkommen gewachsen. Die wirkungsvolle Behandlung des Orchesters, des Chores scheint eine von ihm längst geübte, auf viele Erfahrung gegründete zu sein. Wie er es empfunden, so stellt sich's in der Ausführung dar, weil es den darstellenden Mitteln angemessen empfunden ist. — Aber eben dies halten wir für eine bezeichnende Eigenschaft des wahren Künstlers. — Wie es viele Dramen gibt, die sich besser lesen als aufführen lassen, so haben wir Lieder mit Worten, die als Lieder ohne Worte ihre bessere Wirkung ausüben, Chor- und Orchestersätze, die aller Einübung spröd widerstehen und erst am Clavier zu Verständniss und Klarheit gelangen. Viele Componisten kommen durch die Erfahrungen eines ganzen Kunstlebens nicht zur Einsicht dessen, was das Stylgemässe einer Gattung ist; der Auserwählte bedarf der langen Erfahrung nicht, er geht, ohne durch Umwege dahin gekommen zu sein, vom Rechten aus. — Wir wollen das nicht blinden Kunstinstinct nennen; es ist der klar sehende, auf das Wesentliche gerichtete Geist. Es kann ausser technischer Ungeübtheit nur Befangenheit in Nebendingen und kleinliche Liebhaberei für Unwesentliches sein, was zu unzweckmässigen und ungeeigneten Mitteln greifen lässt, dem ächten Talent geben sich die wirksamen von selbst in die Hand.

Wir sollten anstatt dieser allgemeinen Bemerkungen vielleicht lieber etwas näher Bezeichnendes über das in Rede stehende Werk mittheilen, eine Beschreibung desselben, seines Ganzen, seiner Theile geben, vieles Einzelne loben, über Einiges unser Bedenken äussern; — dies Alles scheint uns nicht versäumt, wenn es später, nach dem Erscheinen des Werkes, in der vollständigen Ausgabe, geschieht, wie sie von der Verlagshandlung dieser Blätter angezeigt und demnächst zu erwarten ist. Dem musikalischen Publicum unsrer Stadt bleibt bis dahin die Musik der Peri in lieber lebhafter Erinnerung. Auch in Dresden, wo sie vor Kurzem aufgeführt wurde, ist öffentlichen Nachrichten zufolge der Erfolg ein ganz entschieden günstiger gewesen, und kann bei so vielen Vorzügen nicht wohl ein anderer sein. Beide Aufführungen in Leipzig waren trefflich gelungen und zeugten von der Liebe, mit welcher das Werk sämmtliche Theilnehmer erfüllt hatte. Unter den Solosängern zeichneten sich Frau Dr. *Frege*, deren Theilnahme mit besonderem Dank anzuerkennen ist, als Peri, und Herr *H. Schmitt* in der bedeutenden Tenorpartie, die einen des dramatischen Vortrags kundigen Sänger verlangt, vorzüglich aus. Die Partie der Peri wird nicht leicht schöner ausgeführt werden können. Das Orchester und die Chöre liessen nichts zu wünschen übrig; letztere treten nicht zu häufig ein; namentlich dürfte im dritten Theile, bei den meist in langsamem Tempo sich bewegenden Sologesängen, eine Unterbrechung durch Choreintritte die gute Wirkung des Ganzen noch erhöht haben. Wie mannigfaltig nach Situation und Character der Componist die Chormasse zu behandeln versteht, ist besonders erfreulich zu bemerken; um so mehr macht sich das Verlangen dem Chore öfter zu begegnen geltend, der bei jedesmaligem Eintritte von so bedeutend schöner Wirkung ist. —*n*.

---

## *Das Paradies und die Peri* *).

Dichtung aus Lalla Rukh von *Th. Moore*, Musik von *R. Schumann*, aufgeführt am 2. und 11. December in Leipzig.

Ohne einem auf das Werk näher eingehenden Berichte vorgreifen zu wollen, nehmen wir Gelegenheit, über sein Wesen und seine Stellung und Bedeutung in der Reihe der musikalischen Erscheinungen zu sprechen. Fast von allen Tagesblättern, die seine Aufführung besprachen, wird es kurzhin „Oratorium" genannt. Wenn aber nicht blos die ohngefähre äussere Form, sondern auch, und vor Allem, Styl und Tendenz die Gattung eines Kunstwerks bestimmen, so wird hier der Bedeutung des Wortes Oratorium eine Ausdehnung gegeben, die weder auf seine geschichtliche Entstehung, noch auf den zeitherigen Gebrauch sich stützen kann. Es liegt hier offenbar ein Werk vor, das in Stoff, Auffassung, Styl, Gestaltung der einzelnen Theile, entschieden vom Wesen des Oratoriums abweicht. Eine Anwendung der Gattung für nichtkirchliche Stoffe ist wohl öfter versucht, die derartigen Werke aber, von *Händel* (Alexanderfest), *Haydn* (Jahreszeiten), *Winter*, *Schuster* (Lob der Musik) wurzeln theils durch Beimischung religiöser Elemente, theils durch ihre ganze äussere Haltung zu sichtlich im Boden des Oratoriums, um eine eigene Gattung zu begründen. In kleinerem Maassstabe hat sich ein entschiedeneres Hervortreten anderer Tendenzen neuerer Zeit mehrfach kund gegeben, schon der

*) Wir lassen diesen zweiten von geschätzter Hand eingegangenen Artikel über denselben Gegenstand um so lieber folgen als er eine Andeutung des Gedichtinhaltes gibt. *D. Red.*

enge Rahmen aber, der eine ausgreifende Entfaltung neuer Formen und Mittel ablehnt, konnte nicht die Begründung einer neuen Gattung beanspruchen, wie sie in dem in Rede stehenden Werke in voller Entwickelung ausgesprochen ist. Möge man nun auf dieselbe den Namen Oratorium ausdehnen, oder einen neuen finden, wir wollten nicht am Worte mäkeln, sondern auf das besondere Wesen des Werks hinweisen, zu welchem Zwecke wir noch eine gedrängte Uebersicht des Gedichtes und der Musik nach den Eindrücken zweier Aufführungen geben, indess ein genaueres Eingehen auf technische Einzelnheiten einer Besprechung des Werks beim Erscheinen im Druck anheim fallen muss. Nach der orientalischen Sage sind die Peri's ätherische Wesen, die eines kleinen Fehltritts halber aus dem Paradies verbannt wurden. Einer dieses Geschlechts, von Sehnsucht nach dem verschlossenen Paradies erfüllt, wird die Weisung, sie sei der Schuld entladen, wenn sie des Himmels liebste Gabe brächte. Sie bringt nun erst einen Tropfen vom Blute eines für das Vaterland gefallenen Jünglings, dann „der reinsten Liebe Seufzer," den letzten Hauch einer in Liebe freiwillig mit dem Geliebten sterbenden Jungfrau. Allein „viel heiliger muss die Gabe sein, die sie zum Thor des Lichts lässt ein." Die Reuethräne eines gebesserten Sünders endlich öffnet ihr die Pforte des ersehnten Paradieses. Das Gedicht, äusserst zart und reizend, bildet eine Episode in Lalla Rukh und bietet in seiner phantasiereichen Ausführung der Musik ein weites Feld zu Entfaltung ihrer schönsten Zauberkräfte. Den Componisten aber liess sein bester Genius nach diesem Stoffe greifen. Der besondere Zauber, der milde, weiche, doch warme Farbenton des Ganzen, von dem sich einzelne schärfere Lichter und Schatten um so lebhafter abheben, ist in der Musik so wahr, als in eigenthümlicher Beleuchtung abgespiegelt. Vorzugsweise lebhaft wirkten die Sologesänge der Peri, der sterbenden Jungfrau, des reuigen Sünders, ein Quartett, das von der Götterpracht Indiens singt, dann die Chöre der Nilgeister, der Peri's, die der Schwester in den Himmel folgen wollen, der Schlusschor des zweiten Theils und vor Allem der jubelnde Schlussgesang der Peri und des Chors der Seeligen. — Beide Aufführungen wurden vom Componisten geleitet. Die Partie der Peri wurde von einer durch Talent und Kunstbildung ausgezeichneten Dilettantin, die übrigen Hauptpartieen von unserer vormaligen vielverdienten Concertsängerin Mad. *Bünau* und den Herren *Schmidt* und *Kindermann* ausgeführt. Sehr erwünscht kam bei eingetretener Verlegenheit in der ersten Aufführung die bereitwillige Aushilfe des zufällig anwesenden, als Componist unter dem Namen *Hoven* bekannten österreichischen Staatsbeamten Herrn *Vesque v. Püttlingen*. Die Gesammtausführung war wohlgerundet und des schönen Werkes würdig, das ein Land urbar macht, auf dem noch reiche Ernten zu hoffen sind. *O. L*

---

## *Zum Titelkupfer.*

**Franz Liszt**, dessen Portrait wir an die Spitze dieses Jahrganges unserer Zeitung stellen, wie er selbst sich an die Spitze des gesammten modernen Virtuosenthums gestellt hat, wurde geboren am 22. October 1811 zu Raiding, einem Dorfe in der ungarischen Gespannschaft Oedenburg. Sein Vater, *Adam Liszt*, Beamter des Fürsten Esterhazy, war sehr musikalisch und stand in vertrauten Verhältnissen mit den grossen Tonkünstlern, welche nach Eisenstadt in die fürstliche Capelle kamen, namentlich mit *Haydn* und *Hummel*. Er selbst begann den musikalischen Unterricht seines einzigen Sohnes, als dieser sechs Jahre alt war; nach drei Jahren trat *Franz* in Oedenburg öffentlich auf (mit dem Esdur-Concert von *Ries* und einer freien Fantasie) und gab dann ein glänzendes Concert in Pressburg, in Folge dessen zwei ungarische Grafen ihm einen Jahrgehalt von 600 Fl. Conv.-Münze auf sechs Jahre aussetzten. Nun, 1821, konnte er in Wien seine weitere Bildung verfolgen: *Czerny* unterrichtete ihn im Pianofortespiel, *Salieri* in der Composition. Bald nach einem bei *Beethoven* gemachten Besuche (*Schindler* stellte den angehenden Künstler dem vollendeten vor) gab er einige öffentliche Concerte mit glänzendem Erfolg und reiste über München und Stuttgart nach Paris, wo er namentlich bei *Reicha* Contrapunct studirte (die Aufnahme in's Conservatorium wurde ihm, dem Ausländer, verweigert). Zwei Reisen nach England und eine durch die französischen Departements fallen in jene Zeit, während welcher er unter Andern auch eine kleine Oper: „Don Sancho oder das Schloss der Liebe" componirte, die auf dem Theater der Academie royale mehrmals mit Beifall gegeben ward. 1827 ging er seiner Gesundheit wegen nach Boulogne, wo sein Vater starb, der ihm überall leitend, rathend, belehrend zur Seite gestanden (später liess sich seine Mutter, auf des Sohnes Bitten, in Paris nieder). — *Liszt* erwarb sich indessen auch in anderen Wissenschaften tüchtige Kenntnisse, überstand manche psychologische Krise und ging 1833 nach der Schweiz, dann nach Italien. Die Früchte dieser Reise erscheinen unter dem Titel: „Album d'un voyageur." Nach mehreren Reisen und nachdem er 1837 in Paris eine Art Kampf (jedoch mehr Federkrieg) mit *Thalberg* bestanden — vergl. Allgem. Musikal. Zeitung, Jahrg. 1837, S. 106, 329, 395, 562 — begann er seine Reisen nach Deutschland und anderen Ländern auszudehnen, und nun erst wurde sein Ruhm ganz allgemein. Zuerst fand er 1839 im Vaterlande eine begeisterte Aufnahme (in Pesth beschenkten ihn die Vornehmen des Landes mit einem Ehrensäbel); Wien, Prag, Leipzig, Dresden, die Rheingegend hörten und bewunderten ihn. Um *Beethoven's* Denkmal in Bonn erwarb er sich bedeutende Verdienste, theils durch Concerte zum Besten desselben, theils durch die Uebernahme der noch fehlenden Kosten; er wurde deshalb zum Mitgliede des Comité's ernannt (vergl. diese Bl. 1839, S. 906, 1840, S. 798, 1841, S. 535). — Eine deutsche Universität ertheilte ihm das Diplom als Doctor der Musik. London, Paris, Petersburg, Copenhagen, Frankfurt, Berlin waren die Stätten seiner Triumphe; namentlich gab er in letzterer Stadt unter dem überschwänglichsten Enthusiasmus zwölf Concerte. Der Grossherzog von Sachsen-Weimar (*Liszt* hatte in Weimar zugleich mit *Rubini* Concerte gegeben) ernannte ihn zum Ritter des

weissen Falkenordens und zum Capellmeister in ausserordentlichem Dienst; der Herzog von Coburg ertheilte ihm den Ernestinischen Hausorden. Zum zweiten Male war er mit *Döhler* in Berlin und ging von da über Breslau, Posen, Warschau nach Moskau. — Den letzten Sommer verlebte er grösstentheils auf der reizenden Rheininsel Nonnenwörth, machte im Herbste eine Reise nach München, Augsburg, Nürnberg, Stuttgart und wird den Winter theilweise in Weimar zubringen. Kürzlich hat ihn der Fürst von Hohenzollern-Hechingen zum Hofrath ernannt und ihm das Ehrenzeichen seines Hausordens ertheilt.

*Liszt's* Compositionen bestehen grösstentheils in Bearbeitungen fremder Tonwerke; Umschreibungen *Beethoven*'scher und *Schubert*'scher Lieder; Uebertragungen *Beethoven*'scher Symphonieen, Fantasieen über Opernthemen, Etuden, Paraphrasen u. dergl.; die Zeitungen sprechen jetzt auch von einer Oper, nach *Georges Sand's* neuestem Roman Consuelo, welche ziemlich fertig sein und bald in Paris zur Aufführung gelangen soll.

*Druckfehler in dem Erfurt'schen Musikberichte in No. 48.*

Seite 867 i. d. M. lies statt holden: hellen Sternen. — Ebendaselbst in der letzten Zeile setze man hinter thau einen Punct. — S. 868, Z. 7 v. o. lies statt Künstler: Laien. — S. 869, Z. 14 v. o., lies statt erhoben: erhaben. — Ebendaselbst, Z. 20 u. 21 v. o., lies: der sich hier mit so stürmischer Gewalt an einander u. s. w. — S. 870, Z. 17 v. o., lies statt einer: einen. — Ebendaselbst Z. 24 v. u. ist „auch" zu streichen.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

# *Verzeichniss neuerschienener Musikalien*

## und auf Musik bezüglicher Werke.

*Eingegangen vom 20. bis 26. December d. J.*

*Aiblinger, K.*, Kirchenmusik f. kleinere Stadt- u. Landchöre. No. 5. Augsburg, Kollmann. 1 Thlr. 16 Ggr. n.
*André, A.*, Lehrbuch d. Tonsetzkunst. Bd. II. Abth. 3. Lehre d. Fuge. Offenbach, André. 5 Fl. 24 Kr. n.
*André, J.*, Theor.-pract. Orgelschule. Lief. 1. Ebend. 1 Fl. 48 Kr. n.
Apollo. Ouv. et Opéras fav. arr. p. 2 Viol. No. 41. Ebend. 54 Kr.
*Arnold, F. W.*, Potp. sur d. Motifs d. Opéras modernes p. Flûte (ou Viol.) et Guit. No. 6. Ebend. 1 Fl. 21 Kr.
*Bierey, G. B.*, Kyrie u. Gloria f. 2 Chöre u. Orch. Partit. Nachgelass. Werk. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 20 Ngr.
*Bode, L.*, Requiem f. 4 Singst. u. Orch. Op. 10. München, Falter. 3 Fl. 18 Kr.
Choix d. Romances franc. et d'Ariettes ital. No. 310. (5 Sgr.) No. 311. (10 Sgr.) Berlin, Schlesinger.
*Curschmann, F.*, Die Elfenkönigin v. Matthisson f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass aus Op. 2. Ebend. 10 Sgr.
*Döhler, T.*, Transcript. p. Pfte à 4 mains. Op. 45. No. 4—6. Ebend. à 17½—20 Sgr.
*Duvernoy, J. B.*, La Mère Michel. Elegie mus. p. le Pfte à 4 mains. Op. 127. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 15 Ngr.
*Ernst, H. W.*, Elégie. Chant p. le Viol. av. Pfte. Op. 10. Copenhagen, Lose et Olsen. 15 Ngr.
*Gumbert, F.*, Ob ich dich liebe f. 1 Bar.- od. Alt-Stimme m. Pfte oder Guit. Aus Op. 2. Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.
*Heller, St.*, Fant. sur Charles VI. p. le Pfte. Op. 37. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 20 Ngr.
*Heuser, G.*, Geburtstag- u. Weihnachtsmusik f. Gesang, Pfte u. 6 Kinderinstrumente. Op. 2. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr.
*Hoven, J.*, Phyllis u. Tircis v. Harder. Duett f. Sopr. u. Ten. m. Pfte. Op. 29. Ebend. 15 Sgr.
*Kalkbrenner, F.*, et *Panofka*, Duo p. Pfte et Viol. sur: Charles VI. Op. 168. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1 Thlr. 5 Ngr.
*Kuhlau, F.*, Militair Sörge Marsch arr. f. Pfte. Copenhagen, Lose u. Olsen. 2½ Ngr.
*Kummer, C.*, Méth. p. la Flûte. Op. 106. Offenb., André. 1 Fl. 36 Kr. n.
*Kunkel, F. J.*, 12 vierst. Lieder f. d. Männerchor. Op. 16. Darmstadt, Jonghaus. 36 Kr. n.
*Lenz, L.*, 12 Gedichte v. F. Rückert f. 1 Singst. m. Pfte u. Vcello. Op. 36. Abth. 1, 2. München, Falter. à 3 Fl. 27 Kr.
*Liszt, F.*, Gr. Fant. Reminiscences de Don Juan p. le Pfte à 4 mains. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr. 20 Sgr.
*Lövenskiold, H. v.*, Rom. u. Chor m. Pfte. Copenh., Lose u. Olsen. 5 Ngr.
*Lutz, W.*, Lied v. A. Vogtherr f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 11. Offenbach, André. 30 Kr.
*M. H.*, Redouten-Polka f. Pfte. Op. 15. München, Falter. 18 Kr.
— Die Landbewohner. Walzer f. d. Pfte. Op. 16. Ebend. 54 Kr.
*Moscheles, J.*, Tägl. Studien über d. harmon. Scalen z. Uebung in den verschiedensten Rhythmen f. d. Pfte. Op. 107. Heft 1, 2. Leipzig, Kistner. à 2 Thlr.
*Mozart, W. A.*, 10 Violinquartetten nebst d. Fuge in Partit. No. 1, 2. Offenbach, André. 1 Fl. 24 Kr. n.
*P. K. B. v.*, Lieder-Kranz aus F. v. Kobells Gedichten f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 9. München, Falter. 1 Fl. 48 Kr.
*Pauer, E.*, 3 Romanzen f. d. Pfte. Op. 6. Offenbach, André. 54 Kr.
*Redler, G.*, Rondoletto sur Charles VI. p. le Pfte. Op. 50. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 15 Ngr.
*Rode, P.*, 3 Duos p. 2 Viol. Op. 1. Offenbach, André. 1 Fl. 48 Kr.
*Schmitt, J.*, Var. p. le Pfte à 4 mains. Op. 30. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.
*Schumann, R.*, Andante u. Var. f. 2 Pfte. Op. 46. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 5 Ngr.
*Thalberg, S.*, Romance sans Paroles p. le Pfte à 4 mains. Op. 36. No. 6. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.
*Wolff, E.*, L'Art de l'Expression. 24 Etudes fac. et progr. p. le Pfte. Op. 90. Livr. 1, 2. Leipzig, Breitkopf et Härtel. à 1 Thlr.

*Dieses Verzeichniss wird vor der Hand nicht fortgesetzt.*

# Ankündigungen.

## NEUE MUSIKALIEN

im Verlage der königl. sächs. Hof-Musikalien-Handlung von
**C. F. Meser** in Dresden.

**Blassmann, Ad.**, An die Entfernte. Die Sennerin. Zwei Lieder mit Begleitung des Piano. 7½ Ngr.

**Ciccarelli, A.**, Recueil de Romances italiennes, françaises et allemandes pour Contralto ou Mezzo-Soprano. No. 5. Il Sogno: „Sognai tra verdi Salici.“ 7½ Ngr.

— — D° No. 6. L'ange et la prisonnière. 5 Ngr.

**Fischer, W.**, Matrosenlied zu Monaldeschi oder die Abentheurer, Tragödie von H. Laube mit Begleit. des Piano. *Zweite Auflage.* 5 Ngr.

**Hänsel, A.**, Casino- und Gesellschafts-Tänze für Piano (auf das Jahr 1844). XVI. Jahrg. Op. 55. 15 Ngr.

— — Lord-Walzer für Piano. 10 Ngr.

**Henselt, A.**, Rhapsodie, Op. 4, arr. à 4 mains par *F. Mockwitz.* 10 Ngr.

**Lasekk, C.**, et **F. A. Kummer**, Récréation musicale ou Choix de morceaux d'une difficulté progressive pour Piano et Violoncello, ou Violon à l'usage des amateurs. No. 1. Fantaisie sur des airs de la muette de Portici. 27½ Ngr.

— — D° No. 2. Divertissement sur des airs polonais. 25 Ngr.

— — D° No. 4. Reminiscences de Linda di Chamounix. 27½ Ngr.
(No. 1 und 2 neue corrigirte Ausgabe.)

**Liszt, F.**, Canzone napolitana. Notturno pour Piano. 18 Ngr.

**Lully, J. B., J. A. Hasse** und **J. C. Fischer**, Drei Favorit-Menuetten, componirt in den Jahren 1646, 1750 und 1778 für Piano. 7½ Ngr.

**Meyer, G.**, Vaterlands-Galopp für Piano. 7½ Ngr.

— — Dresdner Harmonie-Galopp für Piano. 7½ Ngr.

— — Gebirgs-Klänge. Zwei beliebte Polkas für Piano. 7½ Ngr.

**Reissiger, C. G.**, Gesänge und Lieder für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Piano. Op. 84. 119. 139. 149. *Zweite Auflage* in einzelnen Nummern. à 4, 5, 6 und 7½ Ngr.

**Richter, A.**, Bouquet de fleurs. Rapsodies pour Piano. Oe. 2. Cah. 1. 12½ Ngr.

**Rohm, C.**, Française nach beliebten Motiven der Oper: *Der fliegende Holländer* von *Richard Wagner* für Piano. 10 Ngr.

## NEUE MUSIKALIEN

im Verlage von **N. Simrock** in Bonn am Rhein.

**Adam, A.**, Op. 100. Caprice sur le Choral protestant des Huguenots pour le Piano. 2 Fr. 50 Cnt.

**Bach, J. S.**, Motetto No. 1, der 149. Psalm, in ausgesetzten Stimmen. 4 Fr.

**Beyer, Ferd.**, Op. 49. La renaissance. Petites Fleurs de Salon. Trois Mélodies de l'Opéra: Le Domino noir pour Piano. No. 1. Rond. Aragonais. No. 2. Romance variée. No. 3. Rond. à la Walse. à 1 Fr. 25 Cnt.

**Brunner, C. T.**, Op. 40. Récréations musicales p. la Jeunesse. 6 Rondeaux et Variat. à 4 ms. No. 1. Lucia di Lammermoor. No. 2. Ugo di Parigi. No. 3. La Sonnambula. No. 4. Il Bravo. No. 5. Le Postillon de Lonjumeau. No. 6. Lucrezia Borgia. à 1 Fr. 50 Cnt.

— — Op. 41. Délices musicales pour les Elèves avancés. Rond. et Variat. p. Piano. No. 1. Sonnambula. No. 2. Anna Bolena. No. 3. Belisario. No. 4. Armida. No. 5. Il Bravo. No. 6. Norma. No. 7. La fille du regiment. No. 8. Anna Bolena. à 1 Fr. 25 Cnt.

**Collet, L.**, Op. 24. Variat. p. Piano: Sonnambula. 2 Fr.

**Czerny, Ch.**, Op. 710. Amusemens de la Jeunesse. 6 Ouvert. p. Piano. No. 1. sur des airs Italiens. No. 2. s. d. airs Allemands. No. 3. s. d. airs Français. No. 4. s. d. airs Anglais. No. 5. s. d. airs Ecossais. No. 6. s. d. airs Irlandais. à 1 Fr. 50 Cnt.

— — Op. 740. 24 Etudes p. la main gauche. No. 1, 2, 3. à 2 Fr.

— — Op. 721. Rondo Chinois p. Piano. 1 Fr. 25 Cnt.

— — Op. 724. Fant. brill. sur d. airs Chinois p. Piano. 2 Fr. 50 Ct.

— — Op. 751. Souvenir des soeurs Milanollo. 2 Fantaisies brill. p. Piano. No. 1. Teresa. No. 2. Maria. à 2 Fr.

**Forde, W.**, 12 Mélodies italiennes p. Piano et Flûte. No. 1. Mille sospiri. No. 2. Deh, non voler. No. 3. Come l'aurette. No. 4. Stanco di pascolar. No. 5. Qual suono. No. 6. Prendemi teco. No. 7. Non giorn il sospirar. No. 8. Vanne al mio bene. No. 9. Al dolce guidami. No. 10. A torto ti lagni. No. 11. E vezzosa si la rosa. No. 12. La verginella. à 1 Fr.

**Gomion, L.**, Souvenir de la Normandie p. Piano. 1 Fr. 50 Cnt.

**Gressler, F. A.**, Op. 14. 12 Mélodies choisies av. Introd., Variat. et Rond. p. Piano. No. 1. Var. Willkommen. No. 2. Rond. Silvana de Weber. No. 3. Var. O Strassburg. No. 4. Rond. Siciliano de Joc. No. 5. Var. Guter Mond. No. 6. Rond. Polacca. Abu Hass. No. 7. Auf ihr Brüder. No. 8. Rond. Oberon de Weber. No. 9. Var. Maurer v. Auber. No. 10. Rond. Alla turca de Mozart. No. 11. Var. Marie de Herold. No. 12. Rond. Milit. Fiancée de Auber. à 1 Fr. 25 Cnt.

**Hiller, Ferd.**, Op. 22. Gr. Duo p. Piano et Violoncelle (our feste Rechnung). 12 Fr.

**Klein, C.**, Missa für 2 Tenore u. 2 Bässe ohne Begleitung. Partitur. 4 Fr.

— — Dieselbe in Stimmen. 4 Fr.

**Kuhn, E.**, Op. 5. Rondo p. Piano sur un thème: Cathérina Cornaro. 2 Fr. 50 Cnt.

**Mazas, F.**, Op. 36. 75 Etudes mélodiques et progress. p. Violon. 1° Suite. Etudes speciales. 9 Fr.

— — 2° Suite. Etudes brillantes. 9 Fr.

— — 3° Suite. Etudes d'Artistes. 9 Fr.

**Mocker, A.**, Op. 38. Mélodie tyrolienne var. p. Piano. 2 Fr.

**Neuland, W.**, Op. 29. Souvenir germanique, Fant. p. Piano et Guitarre. 3 Fr. 50 Cnt.

**Ravina, H.**, Op. 8. Morceau de Conc. p. Piano seul. 3 Fr.

— — Op. 9. Grand Duo à 4 mains Eurisothe. 5 Fr.

**Rosellen, H.**, Les fleurs de l'Album p. Piano. No. 5. Le Réséda. No. 9. L'Iris. No. 13. La Rose blanche. No. 14. L'Hortensia. No. 16. Le bouton d'or. No. 20. Le Lys. à 1 Fr.

**Schwencke, Ch.**, Op. 47. 2 Divert. p. Piano ar. Violon (ou Violoncelle). 3 Fr. 50 Cnt.

# Die Allgemeine Musikalische Zeitung

wird mit Neujahr 1844 ihren 46sten Jahrgang beginnen und wie bisher die wichtigsten Gegenstände des Musiklebens besprechen. Ihr Preis bleibt unverändert 5⅓ Thaler für den Jahrgang von 52 Nummern nebst Beilagen und Register. Die Insertionsgebühren betragen 1½ Ngr. für die gespaltene Petitzeile. Die allgemeine musikalische Zeitung ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen. Geeignete Beiträge werden von der Redaction gern angenommen und von der unterzeichneten Verlagshandlung anständig honorirt.

Leipzig, am 27. December 1843.

***Breitkopf & Härtel.***

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

# Ostermesse-Bericht 1843

von

## *A. Diabelli & Comp.*,

**Kunst- und Musikalienhändler in Wien, Graben Nº 1133.**

---

Unsere neuesten Verlagswerke, so wie unsern übrigen reichhaltigen Musikalien-Verlag liefert Herr Friedr. Kistner in Leipzig an alle unsere Geschäftsfreunde in Deutschland und den benachbarten Ländern aus.

---

Die Preise sind in *Conventions-Münze*, der Gulden zu 3 Stück Zwanziger.

---

### *Lehrbücher.*

| | fl. | kr. |
|---|---|---|
| Marpurg, F. W., Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Beispielen der besten in- und ausländischen Meister entworfen. Neu bearbeitet, mit erläuternden Anmerkungen und Beispielen vermehrt von S. Sechter. I. Theil | 10 | — |
| II. Theil | 12 | — |
| Fahrbach, Jos., Die ersten 30 Lectionen zum Unterrichte im Flötenspiele für Anfänger, mit besonderer Berücksichtigung auf den Selbstunterricht, nach einer eigenen, ganz neuen, sehr fasslichen practischen Methode bearbeitet. 15. Werk | 3 | — |
| Rossini, G., Practische Gesanglehre in 6 Heften . . . à | — | 30 |
| Dieselbe complet gebunden | 2 | 30 |
| Weiss, L., Theoretisch-practische Gesanglehre für das Conservatorium der Musik in Wien, 9. Werk | | |
| 1. Heft. Elementar-Unterricht | 4 | — |
| 2. Heft. 18 Solfeggien für Sopran oder Tenor | 1 | 30 |
| Dieselben für Alt oder Bass | 1 | 30 |
| 3. Heft. Theorie von der höhern Bildung des Gesanges, mit Beispielen von der Aussprache des Textes | 2 | — |
| 4. Heft. Vorübungen zur Bildung der Stimme und Kehlenfertigkeit, für Sopran oder Tenor | 1 | 15 |
| Dieselben für Alt oder Bass | 1 | 15 |
| 5. Heft. Duett Solfeggien | 2 | — |

---

### *Für das Pianoforte allein.*

| | fl. | kr. |
|---|---|---|
| Chotek, Fr. X., Rondoletto sur des thèmes favoris de l'Opera: Lucia di Lammermoor, de G. Donizetti. Op. 45 | — | 45 |
| — Divertissement sur des motifs favoris de l'Opera: Linda de Chamounix, de G. Donizetti. Op. 55 | — | 45 |
| Czerny, C., Souvenir théatral. (Fortsetzung.) | | |
| Cah. 73. Fantaisie 1re sur les motifs fav. de l'Opera: Linda di Chamounix, de G. Donizetti | 1 | 15 |
| - 74. Fantaisie 2me sur do | 1 | 15 |
| - 75. Fantaisie 3me sur do | 1 | 15 |
| - 76. Fantaisie 4me sur do | 1 | 15 |
| (Wird fortgesetzt.) | | |

Diabelli, Ant., Musikalische Jugendträume. Kleine Potpourris aus den neuesten Opern, mit Fingersatz und Berücksichtigung für kleine Hände. Op. 162. (Fortsetzung.)

fl. kr.

Heft 21. enthält: 1. Potpourri nach Motiven der Oper: Linda di Chamounix, von G. Donizetti . . — 45

- 22. enthält: 2. Potpourri nach d° . — 45

- 23. enthält: 3. Potpourri nach d° . — 45

- 24. enthält: 4. Potpourri nach d° . — 45

- 25. enthält: Zwei Potpourris nach Motiven des romantisch-komischen Zauberspiels: **Der Zauberschleier**, Musik von A. E. Titl — 45

Violin-Begleitung dazu (ad libitum) à — 15

(**Werden fortgesetzt.**)

**Diabelli, Ant., Euterpe.** (Fortsetzung.)

N° 406. **Der Zauberschleier**, von A. E. Titl. 1. und 2. Potpourri . 1 —

- 407. **Corrado di Altamura.** Oper von Fed. Ricci. 1. Potpourri . — 45

- 408. d° d° 2. Potpourri . . . . . — 50

- 409. d° d° 3. Potpourri . . . . . — 50

- 410. **Linda di Chamounix.** Oper von G. Donizetti. 1. Potpourri. 1 —

- 411. d° d° 2. Potpourri . . . . 1 —

- 412. d° d° 3. Potpourri . . . . 1 —

- 413. d° d° 4. Potpourri . . . . 1 —

- 414. **Nabucodonosor.** Oper v. Gius. Verdi. 1. Potpourri . . . . 1 —

- 415. d° d° 2. Potpourri . . . . 1 —

- 416. d° d° 3. Potpourri . . . . 1 —

(**Wird fortgesetzt.**)

— Potpourris aus den neuesten und beliebtesten Opern (complet gebunden).

Heft 32. **Corrado d'Altamura.** Oper von Fed. Ricci, in 3 Potpourris 2 15

- 33. **Linda di Chamounix.** Oper von G. Donizetti, in 4 Potpourris . . . . . . . . . . . 3 30

- 34. **Nabucodonosor.** Oper von Gius. Verdi, in 3 Potpourris . 2 45

(**Werden fortgesetzt.**)

— **Wiener-Lieblingsstücke der neuesten Zeit** für das Pianoforte allein oder zu vier Händen (Fortsetzung).

N° 31. **La Romanesca.** Melodie aus dem 16. Jahrhundert . . . . . — 45

- 32. **Erlkönig,** Musik von Franz Schubert . . . . . . . . . 1 —

- 33. **Romanze und Cavat. alla Polacca,** zur Oper: Linda di Chamounix neu componirt von G. Donizetti . . . . . . . . . . [illegible] —

(**Werden fortgesetzt.**)



fl. kr.

**Donizetti, G., Linda di Chamounix.** Oper. Vollständiger Auszug für das Pianoforte allein von Fr. X. Chotek . 7 30

Ouverture daraus einzeln (N° 61.) . . 1 —

Dieselbe Ouverture im brillanten Style gesetzt von Carl Czerny . . 1 —

**Doppler, Jos.,** Rondeau sur la Romanesca. Fameux air de danse du 16. Siècle, Op. 30 . . . . . . . . . . . — 30

**Horzalka, J. E.,** Le Carnaval de Venise avec nouvelles Variations, Op. 50 . . — 45

**Knofl, G.,** Fest-Marsch in D. (Beliebte Märsche N° 58.) . . . . . . . . . — 20

**Lickl, C. G.,** Sechs Elegien, Op. 63. complet 2 15

Einzeln N° 1. in B moll. N° 2. in G moll. N° 3. in E moll. N° 4. in A moll. N° 5 in F moll. N° 6 in C moll. à . . — 40

**Nemetz, And.,** Linda-Märsche. (Beliebte Märsche N° 61.) . . . . . . . . . — 30

**Nouveautés du jour** pour le Salon musical. (Musikalische Tags-Neuigkeiten.)

Cah. 16. **Skiwa, Jean.,** Rondino sur des thèmes fav. de l'Opéra: Linda di Chamounix, Op. 7. — 45

- 17. **Lickl, C. G.,** Le petit Savojard. Impromptu sur la Ballata de l'Opera: Linda di Chamounix, Op. 67 . . . . . — 45

- 18. **Preyer, Gottfr.,** Scherzo, Op. 42 . . . . . . . — 30

- 19. **Hermann, C.,** Fantaisie en forme d'un grand Etude sur les motifs de l'Opéra: Linda di Chamounix . . . 1 30

- 20. — Rondeau caracteristique sur d° . . . . . . . . . 1 20

- 21. **Rosenfeld, L.,** Rondino militaire sur les motifs de l'Opéra: Nabucodonosor, de Gius. Verdi, Op. 2 . — 45

- 22. — Introduction et Variations sur le choeur favori: (Va pensiero) (Theure Heimath) de l'Opéra: Nabucodonosor, de Gius. Verdi, Op. 3. — 45

(**Werden fortgesetzt.**)

**Schmidt, G.,** 24 kurze Praeludien in allen Tonarten für die Orgel, oder Pianoforte, Op. 3 . . . . . . . . . . . 1 —

**Verdi, Giuseppe,** Ouverture aus der Oper: Nabucodonosor . . . . . . . . . — 45

**Waneznra, Jos.,** Leichte Variationen über das beliebte steyrische Lied: Das Herzenload, Op. 31 . . . . . . . . . — 30

— Introduction und Variationen über ein beliebtes Thema aus der Oper: Das Pferd von Erz (Le cheval de Bronze), von Auber, Op. 32 . . . . . . . — 30

fl. kr.

Wanezura, Jos., Leichte Variationen über den beliebten Donaulieder-Walzer, von Joh. Strauss. Op. 33 . . . . . . . . . — 30

— Variationen im leichten Style über das beliebte Abschiedslied der Feen aus dem rom. Zaubersp.: Der Zauberschleier. Op. 34 . . . . . . . . . . . . — 30

— Introduction et Variations faciles sur le Duo favori: (A consolarmi affrettisi) de l'Opéra: Linda di Chamounix, de Donizetti. Op. 35 . . . . . . . . . — 30

Wartel, Theresa, Souvenir français. Caprice in D . . . . . . . . . . . . . — 45

## *Tänze für das Pianoforte allein.*

Binder, C., Der vertanzte Schlaf. Zauberschleier-Walzer nach A. E. Titl's Motiven des Zauberspieles gleichen Namens . . . . . . . . . . . . 1 —

Doppler, Jos., Les heures du plaisir. Quadrille française. Op. 66 . . . . . — 30

## *Für das Pianoforte auf vier Hände.*

Chotek, Fr. X., Rondoletto sur des thèmes favoris de l'Opéra: Lucia di Lammermoor, de G. Donizetti. Op. 45 . . 1 15

— Divertissement sur des motifs de l'Opéra: Linda di Chamounix, de G. Donizetti. Op. 55 . . . . . . . . 1 15

Czerny, C., Souvenir théâtral. (Fortsetzung.)

Cah. 67. Fantaisie 1re sur les motifs fav. de l'Opéra. Il Furioso, de G. Donizetti . . . . 1 45
- 68. Fantaisie 2me sur do . . . . 2 —
- 69. Fantaisie 3me sur do . . . . 2 —
- 70. Fantaisie 1re sur les motifs fav. de l'Opéra: Parisina, de G. Donizetti . . . . . 2 —
- 71. Fantaisie 2me sur do . . . . 2 —
- 72. Fantaisie 3me sur do . . . . 2 —
- 73. Fantaisie 1re sur les motifs fav. de l'Opéra: Linda di Chamounix, de G. Dozetti . . . . . . . . 2 —
- 74. Fantaisie 2me sur do . . . . 2 —
- 75. Fantaisie 3me sur do . . . . 2 —
- 76. Fantaisie 4me sur do . . . . 2 —

(Wird fortgesetzt.)



fl. kr.

Diabelli, A., Das häusliche Fest. Sechs kleine Productions-Stücke für die Jugend, Op. 172.

Nº 1. Allegro in C . . . — 45
Nº 2. Andantino in F . . — 45
Nº 3. Moderato in A moll . 45
Nº 4. Cavatina in B . . . — 45
Nº 5. Rondo alla Polacca in D — 45
Nº 6. Rondo grazioso in G — 45

— Euterpe. (Fortsetzung.)

Nº 406. Der Zauberschleier, von A. E. Titl. 1. und. 2. Potpourri 2 —
- 407. Corrado di Altamura. Oper von Fed. Ricci, 1. Potpourri 1 30
- 408. do do 2. Potpourri . . . . 1 30
- 409. do do 3. Potpourri . . . . 1 30
- 410. Linda di Chamounix. Oper von G. Donizetti, 1. Potpourri . . . . . . . . . 2 —
- 411. do do 2. Potpourri . . . . 2 —
- 412. do do 3. Potpourri . . . . 2 —
- 413. do do 4. Potpourri . . . . 2 —
- 414. Nabucodonosor. Oper von Gius. Verdi. 1. Potpourri . 2 —
- 415. do do 2. Potpourri . . . . 2 —
- 416. do do 3. Potpourri . . . . 2 —

(Wird fortgesetzt.)

Donizetti, G., Linda di Chamounix. Oper. Vollständiger Auszug für das Pianoforte auf 4 Hände eingerichtet von Fr. X. Chotek . . . . . . . . 12 —
Ouverture daraus einzeln . . . . . . 1 30
Dieselbe Ouverture im brillanten Style gesetzt von Carl Czerny . . . 1 30

Prandau, Charl. Baron, Ouverture hongraise, Op. 24. arrang. à 4 mains par Fr. X. Chotek . . . . . . . . . . . . 1 —

## *Für die Physharmonica.*

Lickl, C. G., Wiener Salon-Musik. Periodisches Werk für Physharmonica und Pianoforte (oder 2 Pianoforte). 51. Werk.

(Fortsetzung.)

Heft 9. enthält: Sechs Elegien in B moll, G moll, E moll, A moll, F moll, C moll . . . . . 1 30
- 10. enthält: Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze, von Jos. Haydn . . . . . . 3 45

(Wird fortgesetzt.)

## *Für die Violine.*

fl. kr.

**Diabelli, A., Concordance.** Periodisches Werk für Pianoforte und Violine concertant. (Fortsetzung.)

| | fl. | kr. |
|---|---|---|
| Heft 37. enthält: Linda di Chamounix, Oper von G. Donizetti. 1. Potpourri . . . | 1 | 15 |
| - 38. do do 2. Potpourri . . . . | 1 | 15 |
| - 39. do do 3. Potpourri . . . . | 1 | 15 |
| - 40. do do 4. Potpourri . . . . | 1 | 15 |
| - 41. do do 5. Potpourri . . . . | 1 | 15 |
| - 42. enthält: Nabucodonosor, Oper von Giuseppe Verdi. 1. Potpourri . . . . | 1 | — |
| - 43. do do 2. Potpourri . . . | 1 | — |
| - 44. do do 3. Potpourri . . . | 1 | — |

(Wird fortgesetzt.)

**Prandau, Charl. Baron, Ouverture hongraise** à grand Orchester. Op. 24. . 3 —

---

## *Für die Flöte.*

**Briccialdi, Giulio, Concertino** per Flauto con accomp. di Pianoforte. Op. 10. . 1 45

— **Fantasia** sopra un motivo dell' Opera: Linda di Chamounix, del G. Donizetti, per Flauto con accomp. di Pianoforte. Op. 14. . . . . . . . . . . . . 1 30

**Diabelli, A., Productionen** für die Flöte mit Begleitung des Pianoforte. (Fortsetzung.)

| | fl. | kr. |
|---|---|---|
| Heft 48. enthält: Linda di Chamounix. Oper von G. Donizetti. 1. Potpourri . . . . | 1 | 15 |
| - 49. do do 2. Potpourri . . . . | 1 | 15 |
| - 50. do do 3. Potpourri . . . . | 1 | 15 |
| - 51. do do 4. Potpourri . . . . | 1 | 15 |
| - 52. do do 5. Potpourri . . . . | 1 | 15 |
| - 53. enthält: Nabucodonosor. Oper von Giuseppe Verdi. 1. Potpourri . . . . | 1 | — |
| - 54. do do 2. Potpourri . . . . | 1 | — |
| - 55. do do 3. Potpourri . . . . | 1 | — |

(Werden fortgesetzt.)

— **Der musikalische Gesellschafter.** Periodisches Werk für eine Flöte. (Fortsetzung.)

| | fl. | kr. |
|---|---|---|
| No 71. enthält: I Puritani. Oper von Bellini . . . . . . . . | 1 | — |
| - 72. - Lieder von Franz Schubert . . . . . . | 1 | — |
| - 73. - Linda di Chamounix, Oper von G. Donizetti. I. Abtheilung . . . . | 1 | — |



| | fl. | kr. |
|---|---|---|
| No 74. enthält: Linda di Chamounix, Oper von G. Donizetti. II. Abtheilung . . . . | 1 | — |
| - 75. - Nabucodonosor. Oper von Gius. Verdi . . . | 1 | — |

(Wird fortgesetzt.)

---

## *Für den Csakan.*

**Diabelli, A., Mon Plaisir.** Ouvrage periodique pour le Csakau seul. (Fortsetzung.)

| | fl. | kr. |
|---|---|---|
| Cah. 27. enthält: I Puritani. Oper von V. Bellini . . . . . . | — | 45 |
| - 28. - L'Elisir d'amore. Oper von G. Donizetti. | — | 45 |
| - 29. - La Straniera. Oper von V. Bellini . . . | — | 45 |
| - 30. - Belisario. Oper von G. Donizetti . . . . | — | 45 |
| - 31. - Lucia di Lammermoor. Oper von G. Donizetti . . . . . . | — | 45 |
| - 32. - Marino Faliero. Oper von G. Donizetti . . | — | 45 |
| - 33. - Lucrezia Borgia. Oper von G. Donizetti. | — | 45 |
| - 34. - Parisina. Oper von G. Donizetti . . . . | — | 45 |
| - 35. - Lieder von Heinrich Proch . . . . . . | — | 45 |
| - 36. - Lieder von Franz Schubert . . . . . . | — | 45 |
| - 37. - Linda di Chamounix. Oper von G. Donizetti. I. Abtheilung . | — | 45 |
| - 38. - do do do II. Abtheilung . | — | 45 |
| - 39. - Nabucodonosor. Oper von Gius. Verdi . | — | 45 |

(Wird fortgesetzt.)

---

## *Gesangmusik.*

### A. Originalgesänge.

**Baumann, Alexander, Gebirgs-Bleamln.** Sechs Lieder in österreichischer Mundart für eine oder zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte.
1. Vor ihra Hitn. 2. Der Hoagliche. 3. In da Fremd. 4. Der eifersichtigi Bua. 5. Der Verstoss'ne. 6. 's besti Parl . 1 —

— **Der Gondolier.** Barcarole für eine oder zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte . . . . . . . . . — 30

fl. kr.

Füchs, F. C., Nachruf. Gedicht von Matthisson, für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Op. 13. . . . . . . — 30

— Warnung. (Fuggi) Gedicht von Huth. Für eine Singstimme mit Begl. des Pforte. Op. 14 . . . . . . . . . . . . — 30

Hölzel, Gustav, Liebesschmerz. Für eine Singstimme mit Begl. des Pforte. Op. 1 — 20

— Das Glöcklein. Gedicht von Eduard Hölzel. Für eine Singstimme mit Begl. des Pforte. Op. 2 . . . . . . . . — 30

Mérey, Moritz von, Nachthymne. Gedicht von J. Illessy. Für eine Bassstimme mit Begl. des Pforte. Op. 4 . . . . . . — 20

Preyer, Gottfr., An meine Laute. Gedicht von J. N. Vogl. Für eine Singst. mit Begl. des Violoncell und Pforte. Op. 40 — 45

— Dasselbe für eine Singst. mit Begl. des Pforte allein . . . . . . . . . . . — 30

— Fischers Abendlied. Gedicht von J. G. Seidl. Für eine Singst. mit Begl. des Pforte. Op. 41 . . . . . . . . — 45

Proch, H., Stiller Trost. Gedicht von L. Foglar. Für eine Singst. mit Begl. des Pforte. Op. 95 . . . . . . . . — 30

— Liebesbotschaft. Gedicht von L. Rellstab. Für eine Singstimme mit Begl. des Pforte. Op. 96 . . . . . . . . — 30

— Sturm. Gedicht von Friedr. Treitschke. Für eine Singst. mit Begl. des Pforte. Op. 97 . . . . . . . . . . . . — 30

— Frohe Zukunft. Einlagsarie in die Oper: Czaar und Zimmermann, bei deren Aufführung im k. k. Hofoperntheater gesungen von D^lle Jenny Lutzer. Op. 98 — 45

— Antwort (Risposta). Gedicht von V. Zusner. Für eine Singstimme mit Begl. des Waldhorn oder Violoncell und des Pianoforte. Op. 99 . . . . . . . . — 45

— Dasselbe für eine Singst. mit Begl. des Pforte allein . . . . . . . . . . — 30

— La tombe et la rose (Das Grab und die Rose). Romance. Paroles de M. Victor Hugo. Für eine Singstimme mit Begl. des Pforte. Op. 100 . . . . . . . — 30

Rufinatscha, Joh., Kehr ein bei mir! Gedicht von Friedr. Rückert. Für eine Singst. mit Begl. des Pforte. Op. 1 . — 30

— O schwöre nicht! Gedicht von Heine. Für eine Singst. mit Begl. des Pforte. Op. 2 . . . . . . . . . . . . — 30

Schauff, Marie, Sehnsucht. Gedicht von A. Uyss. Für eine Singst. mit Begl. des Pforte. Op. 2 . . . . . . . . . . — 20

Schubert, Fr., Nachgelassene musikalische Dichtungen. (Fortsetzung.)



fl. kr.

Lfg. 37. Heliopolis. Gedicht von Mayerhofer. Sehnsucht. Gedicht von Goethe. Für eine Singst. mit Begl. des Pianoforte . . . . . . . — 45

(Werden fortgesetzt.)

B. Operngesänge.

Donizetti, G., Linda di Chamounix. Grosse Oper in 3 Acten. Vollständiger Clavierauszug mit deutschem und italienischem Texte . . . . . . . . . . 15 —

Daraus einzeln:

N° 1. Introduction.
  *a.* Chor und Cavatine: In dem Thale, wo wir geboren (Ambo nati in questa valle) . . . . . — 45
  *b.* Scene und Arie des Marquis: Guten Leute seht (Buona gente, noi siamo) . . . . . . . . 2 —

- 2. *a.* Rec. u. Cavat. alla Polacca: Wie blühend strahlt die Zukunft mir (O luce di quest' anima) . . — 45
  *b.* Romance: Lebet wohl ihr Heimathsauen (Cari luoghi ov'io passai) und Ballata, Savojardenlied: Von der Mutter musste scheiden (Per sua madre andò una figlia) . . . . . . . . . . 1 —

- 3. Rec. und Duett: Als ich Theurer dich erblickte (Da quel di che t'incontrai) . . . . . . . . . 1 —

- 4. Rec. und Duett: Gnädig und huldvoll (Quella pietà si provvida) . . 1 15

- 5. Erstes Finale: Herr! der du thronest (O! tu che regoli) . . 1 30

II. Act.

- 6. Recit. und Duett: Himmlisch lacht mir dein Angesicht (Ah! bel destin che attendevi) . . . . . 1 —

- 7. Recit. und Duett: Herr Marquis, ihr sollt jetzt gehen (Jo vi dico, che partiate) . . . . . 1 45

- 8. Recitativ und Cavatine: Ja, alles will sich vereinen) (Se tanto in ira agli nomini) . . . . . . — 30

- 9. Recitativ und Duett: Ach! ihr Rosenlippen (Ah! dimmi t'amo) . 1 —

- 10. Zweites Finale. *a.* Duett und Terzett: Ach verzeiht, dass ich es wage (Un buon servo) . . . 1 —
  *b.* Wahnsinns-Scene und Arie: Nein, nimmermehr (No, non è ver) — 50

III. Act.

- 11. Chor: Vivat! ja, sie sind's! (Viva! eccoli) . . . . . . . . . 1 15

- 12. Chor: Es lebe hoch das Wiedersehn (Facciam allegri un brindisi) — 30

fl. kr.

Nº 13. **Rec. und Duett:** Gott! was hör' ich! (Ciel, che intendo?) . . . 1 15
- 14. **Arie mit Chor:** Eine Lilie, wie Schnee rein) Ell' è un giglio di puro candore) . . . . . . . . 1 30
- 15. **Drittes Finale.** *a.* **Scene:** So kummervoll und mühsam (Ed ecco in qual maniera) . . . . . . . 1 —
  *b.* **Cavatine und Preghiera:** Ja, die Stimme musst du kennen (E la voce che primiera) . . . . . . — 45
  *c.* **Scene und Schluss-Duett:** Ja, es schwinden alle Leiden (Ah! di tue pene) . . . . . . . . 1 —

**Donizetti, G., Linda di Chamounix für eine Singstimme zum Gebrauche beim Unterricht** eingerichtet von Ant. Diabelli . . . . . . . . . . 7 —

NB. Die einzelnen Gesänge daraus sind in der Philomele enthalten.

**Verdi,** Giuseppe, **Nabucodonosor.** Lyrische Tragödie in 4 Acten. Vollständiger Clavierauszug mit deutschem und italienischem Texte . . . . . . . . . . 12 —

**Daraus einzeln:**

Nº 1. **Introduction:** Gli arredi festivi (Es schwindet des Festes erstrahlende Helle) . . . . . . . — 50
- 2. **Recit. und Cavatina:** Sperate, o figli! (O lasset uns hoffen) . . 1 15
- 3. **Rec. und Terzettino:** Fenena, o mia diletta (Fenena, du meine Wonne) . . . . . . . . . . — 45
- 4. **Chor:** Lo vedeste? Fulminando (Ha! er nahet, Zorn im Blicke) . — 30
- 5. **Erstes Finale.** *a.* **Scene und Marsch:** Viva Nabucco! (Hoch leb' der König) . . . . . . . — 20
  *b.* **Largo:** Tremin gl'insani (Bald nah't die Stunde) . . . . . 1 20
  *c.* **Stretto:** O vinti, il capo a terra (Im Staub fallt vor mir nieder) 1 45

**II. Act.**

- 6. **Scene und Arie:** Anch' io dischiuso un giorno (Auch mir lachte einst die Liebe) . . . . . . . 1 30
- 7. **Preghiera:** Tu sul labbro (Ew'ger Vater!) . . . . . . . . . . — 30
- 8. **Chor der Priester:** Il maledetto (Du, der so schändlich) . . . . — 45
- 9. **Zweites Finale.** *a.* **Scene:** Deh fratelli, perdonate (Höret mich! er hat das Leben) . . . . . . . — 30
  *b.* **Canon:** S'appressan gl'istanti (Es hebet die Seele) . . . . . — 50
  *c.* **Scene und Duett:** S'orda ome! (Ja, vernehmt!) . . . . . — 45



fl. kr.

**III. Act.**

Nº 10. **Chor:** È l'Assiria una regina (Herrlich pranget auf dem stolzen Throne) — 45
- 11. **Rec. und Duett:** Donna chi sei? (Sag' mir, wer bist du?) . . . 1 30
- 12. **Chor:** Va pensiero sull' ali dorate (Theure Heimath, nach dir geht das Sehnen) . . . . . . . . . — 45
- 13. **Drittes Finale:** Del futuro nel bujo discerno (Ja, im Staub' werden sie untergehen) . . . . . . — 45

**IV. Act.**

- 14. **Scene und Arie:** Dio di Giuda (Hör' mich Gott der Feinde) . . 1 —
- 15. **Marcia funebre und Preghiera:** Oh dischiuso è il firmamento (Ja, die Engel seh' ich mir winken) — 30
- 16. **Viertes Finale:** Empj, fermate (Haltet! o haltet!) . . . . . . 1 15

**Verdi,** Giuseppe, **Nabucodonosor.** Kleiner Clavierauszug mit deutschem und italienischem Texte für den Umfang jeder Stimme eingerichtet von A. Diabelli. **Melodicon** 26. Heft . . . . . . . 3 30

---

## *Periodische Werke für Gesang.*

**I. Philomele mit Begleitung des Pianoforte.**

**(Fortsetzung.)**

Nº 386. **Mozart,** W. A., **Abendempfindung.** (Abend ist's, die Sonne ist verschwunden) . . . . . . . . . — 30
- 387. — **An Chloe.** (Wenn die Lieb' aus deinen blauen) . . . . . . . . — 20
- 388. **Dietrichstein,** Mor. Graf, **Lied:** (Er ist dahin, ich find' ihn nimmer) aus dem Lustsp.: Der Gang in's Irrenhaus . . . . . . . . . . . . — 15
- 389. **Salieri,** A., **Quartett:** Silenzio facciasi (Merkt auf, wie schauerlich) aus der Oper: Palmira . . . . . . . 20
- 390. **Majocchi,** Tirolese: Senti, senti gentile villanella (Höre, o ländliche Schöne) aus der Oper: Il segreto . . . . — 30
- 391. **Panseron,** A., **Arietta:** Ah se morir di pena (Sollte der Gram mich tödten) — 20
- 392. — **Arietta:** Ah non lasciarmi (Nein, du darfst scheiden nicht) . . . . . — 15
- 393. **Rossini,** G., **Quartetto:** Mi manca la voce (Es schwinden die Sinne) aus der Oper: Moses . . . . . . . . — 40
- 394. **Mercadante,** S., **Cavatina:** Soave immagine (Wie lächelt freundlich mild) aus der Oper: Andronico . . . . — 20

fl. kr.

Nº 395. Ricci, L., Cavatina: Da te lontano e vivere (Von dir entfernt) aus der Oper: Il nuovo Figaro . . . . . — 30
- 396. Donizetti, G., Cavatina: Fuggi l'immagine tanto gradita (Wie süss das Herz erbebt) eingelegt in die Oper: Beatrice di Tenda . . . . . . . . — 30
- 397. Schubert, Fr., Lob der Thränen. Gedicht von A. W. Schlegel . . . — 20
- 398. — Frühlingsglaube. Gedicht von Uhland . . . . . . . . . . — 20
- 399. — Schlaflied: Gedicht von Mayerhofer . . . . . . . . . . . . — 20
- 400. — Alles vergeht. Gedicht von Math. von Collin . . . . . . . . . — 20
- 401. Gyrowetz, Ad., Lied: (Es säuselt ein Lüftchen im Morgengrau) aus dem Schauspiele: Die stille Braut . . . — 15
- 402. Donizetti, G., Cavatine: (In dem Thale, wo wir geboren (Ambo nati in questa valle) aus der Oper: Linda di Chamounix . . . . . . . . — 30
- 403. — Arie des Marquis: Seid nur ruhig guten Leute (Oh! già in collera non sono) aus dº . . . . . . . . . — 45
- 404. — Balláta (Savoyardenlied): Von der Mutter musste scheiden (Per sua madre) aus dº . . . . . . . . . . . — 30
- 405. — Cavatine (aus dem Duett) O Himmelslust! nur du allein (A consolarmi affrettisi) aus dº . . . . . . . . — 30
- 406. — Cavatine (aus dem Duett) Sende, o gütige Gottheit, mir (La figlia mia) aus dº . . . . . . . . . . . — 30
- 407. — Preghiera: Herr! der du thronest (O tu che regoli) aus dº . . . . . — 30
- 408. — Cavatine (aus dem Duett) Himmlisch lacht mir dein Augesicht (Ah! bel destin) aus dº . . . . . . . . . . . — 20
- 409. — Cavatine (aus dem Duett) Liebe, kleine, hör' mein Flehen (Jo rispondo) aus dº . . . . . . . . . . . — 45
- 410. — Cavatine: Ja, Alles will sich vereinen (Se tanto in ira agli nomini) aus dº — 30
- 411. — Cavatine (aus dem Duett) Ach, ach! ihr Rosenlippen (Ah! dimmi t'amo) aus dº . . . . . . . . . . . — 30
- 412. — Cavatine (aus dem Duett) Ach! verzeiht, dass ich es wage (Un buon servo del Visconte) aus dº . . . . . — 30
- 413. — Wahnsinns-Scene: Nein! nimmermehr (No, non è ver) aus dº . . . — 45
- 414. — Ariette (aus dem Chor) Es lebe hoch das Wiedersehn (Facciam allegri un brindisi) aus dº . . . . . . . — 20
- 415. — Cavatine (aus dem Duett) Kein treuer Herz war (Ah! chi sa quale) aus dº — 40



fl. kr.

Nº 416. — Arie: Eine Lilie, wie Schnee rein (Ell' è un giglio di puro candore) aus dº . . . . . . . . . . . . — 45
- 417. — Cavatine: Ja, die Stimme musst du kennen (È la voce che primiera) aus dº . . . . . . . . . . . . — 20
- 418. — Preghiera: Höre, o Gott (Compi, o ciel) aus dº . . . . . . . . . — 15
- 419. — Schlusscavatine (aus dem Duett) Ja, es schwinden alle Leiden (Di tue pene sparve) aus dº . . . . . . . — 30
- 420. — Recit. und Cavat. alla polacca: Wie blühend strahlt die Zukunft mir (O luce di quest' anima). Neu componirt in die Oper: Linda di Chamounix . . — 45
- 421. Monpou, Hipp., Romance: Si j'étais ange (Wenn ich ein Engel wäre) . — 30
- 422. Donizetti, G., Romance: Ach wie ein Engel himmlisch schön (Bella siccome un angelo) aus der Oper: Don Pasquale . . . . . . . . . . — 30
- 423. Cavatine: Ah! un foco insolito (Ach! ich fühl' des Feuers Glut) aus dº . — 30
- 424. — Serenade: Com' è gentil (Wie Luna lacht) aus dº . . . . . . . . — 30
- 425. — Cavatine: So anch' io la virtù (Auch ich versteh' die feine Kunst) aus dº . . . . . . . . . . . — 45
- 426. — Arie: Cercherò lontana terra (In die Ferne will ich ziehen) aus dº . — 40
- 427. — Rondo: La morale in tutto questo (Geben will ich nun euch Allen) aus dº — 30
- 428. — Romanze: Lebet wohl, ihr Heimathsauen (Cari luoghi ov'io passai) neu componirt in die Oper: Linda di Chamounix . . . . . . . — 20

(Wird fortgesetzt.)

II. Auserlesene Sammlung von Gesängen für eine Bass-Stimme mit Begleitung des Pianoforte.

(Fortsetzung.)

Nº 61. Donizetti, G., Romance: Deh! non voler costringere (Lächelt der Liebe Rosenkelch) aus der Oper: Anna Bolena . . . . . . . . . . . — 20
- 62. — Cavatine: Non v'ha sguardo (Könntest du im Herzen lesen) aus dº . . — 30
- 63. — Cavatine: Ah! così nei dì ridenti (Ja, so in den schönen Tagen) aus dº — 20
- 64. — Arie: Vivi tu, te ne scongiuro (Höre doch des Freundes Bitte) aus dº — 30
- 65. Nicolai, Otto, Arie: Tu così sugli ultim'anni) Hingeopfert du der Schande aus der Oper: Rosmonda d'Inghilterra — 45

(Wird fortgesetzt.)

### III. Neueste Sammlung komischer Theatergesänge mit Begleitung des Pianoforte.

(Fortsetzung.)

| | fl. kr. |
|---|---|
| Nº 416. Titl, A. Emil, Duett: (Weil's Jahr nur einmal Stadtmarkt ist) aus dem rom. kom. Zauberspiel: Der Zauberschleier | — 30 |
| - 417. — Lied: (Der Teuxel hol' die Schererey) aus dº | — 15 |
| - 418. — Lied: (A Wirthsg'schäft zu haben) aus dº | — 15 |
| - 419. Müller, Ad., Lied, gesungen von Hrn. Nestroy: (Die hat offne Augen, und ist doch stockblind) aus dem Lebensbild: Der alte Musiker | — 20 |
| - 420. — Lied, gesungen von Hrn. Nestroy: (Nur genial) aus dº | — 20 |

(Wird fortgesetzt.)

---

### *Kirchenmusik.*

| | |
|---|---|
| Barth, Gust., Graduale (Domine deus salutis meae) für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begleitung der Orgel oder Physharmonica, Op. 13. (In Auflagestimmen) | — 30 |



| | fl. kr. |
|---|---|
| Diabelli, Ant., 11. Offertorium in D. (Domine deus salutis meae) Solo für Tenor und Flöte (oder Violine) concertant, mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, 2 Clarinetten, 2 Fagott, 2 Hörner, Violoncell und Contrabass, mit beigefügter Begleitung des Pianoforte anstatt des Orchesters, Op. 179. (In Auflagestimmen) | 2 — |
| Ecclesiasticon. Eine Sammlung classischer Kirchenmusik in Partitur. (Fortsetz.) | |
| Lfg. 53. Haydn, Mich., Graduale am Maria-Verkündigungsfeste. (Ecce ancilla Domini) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten, Pauken, Contrabass und Orgel | — 45 |
| - 54. — Graduale am Feste der sieben Schmerzen Mariä (Dolorosa et lacrimabilis es) für 4 Singst., 2 Violinen, 2 Hörner, Contrabass und Orgel | — 30 |
| - 55. — Graduale am Palmsonntage. (Tenuisti manum) für 4 Singst., 2 Violinen, Contrabass und Orgel | — 20 |
| - 56. Graduale am Ostersonntag. (Victimae paschali) für 4 Singst., 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Hörner, Contrabass und Orgel | — 50 |

(Wird fortgesetzt.)

*Ant. Diabelli & Comp.*

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.